# DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS





DIE

# KUNST UNSERER ZEIT.

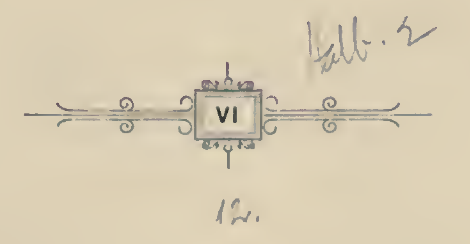
---

# DIE
# KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.




MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL






E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

# Inhalts-Angabe.

## Literarischer Theil.



## Vollbilder.

# Textbilder.








Heinrich Waderé sculps. — Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ehrengabe

gewidmet dem Fürsten Bismarck zum 80. Geburtstage

von der

Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft.

# Des Fürsten Bismarck 80. Geburtstag.

Das war kein Fest mehr zu nennen, was am ersten April des Jahres in Deutschland die Gemüther in Athem hielt, es war ein Sturm patriotischer Begeisterung, der allenthalben rund um den Erdball herum, wo nur irgend Menschen germanischer Abstammung wohnen, das deutsche Nationalgefühl aufrüttelte in seinen tiefsten Tiefen. Seit den Siegestagen von 1870—1871 hatten sich diese besten Kräfte im deutschen Wesen nicht mehr so laut und lebhaft geregt, wie jetzt, am 80. Geburtstag des Mannes, der uns die Frucht jener glorreichen Siege gewann, der uns zu einer Nation gemacht hat, die mächtig ist, geehrt und gefürchtet, wo es Noth thut, im Kreise der Völker. Eine Feier von solchem Glanze, getragen von solcher Begeisterung hat die Geschichte kaum zu verzeichnen; einmal, weil sie überhaupt nicht von vielen solchen Männern zu sagen hat, wie Fürst Bismarck einer ist, und dann auch, weil sich noch nicht leicht wie in ihm in einem andern Manne für dessen Volk die ganze Grösse einer grossen Zeit verkörpert hat. Das deutsche Reich — und sein erster Kanzler! Das sind zwei Begriffe, die wir in unserer Vorstellung noch gar nicht von einander trennen können, seine Gestalt ist uns wie die erhabenste Personifikation des Deutschthums überhaupt.

Es sind ihm Ehrungen geworden an seinem achtzigsten Geburtstage, wie sie wohl nie wieder einem Sterblichen werden können. Sie gelten doppelt, weil sie nicht einem Gewaltigen der Erde auf der Sonnenhöhe seiner Macht geweiht waren, sondern einem Greise, der weltfern lebt und die Zügel längst aus den Händen gelegt hat, mit welchen er der Welt Geschicke lenkte.

Und sie kamen Alle zu ihm, ihm zu huldigen und zu danken für den reichen Inhalt seines Lebens; die Grossen kamen und die Kleinen, die Alten und die Jungen. Aus allen Welttheilen sandten sie ihre Grüsse und Gaben, überall erschöpften sie ihre Phantasie, ihren Huldigungen eine Gestalt zu verleihen, die der Tiefe ihres Gefühles entsprach. Der Kaiser selbst hatte Dem, der einst den deutschen Kaiserthron des neuen Reichs gezimmert, eine Ehrung ausgedacht, so gross und so glänzend, wie er sie auch dem mächtigsten Monarchen nicht geboten hätte. Er zog an der Spitze einer prächtigen Abordnung seines Heeres mit allem militärischen Pomp vor das stille Herrenhaus von Friedrichsruh und war dort der Sprecher des deutschen Volkes. Das Schönste, was er brachte, war aber nicht der Glanz der militärischen Feier, nicht die kaiserliche beziehungsreiche Gabe, der Ehrenpallasch: das Schönste, was der Kaiser nach Friedrichsruh brachte, war, dass er dort einen alten Groll begrub, der vielen Schmerz und Sorge bereitet hatte im Vaterland.

Der Besuch des Kaisers an der Spitze seiner Reiterschaaren leitete Festlichkeiten ein, wie sie ergreifender und grossartiger kaum zu denken sind. Die Wallfahrt von 4000 und wohl noch mehr Studenten aller deutschen Hochschulen überbot an Grossartigkeit des Eindrucks wohl alles Andere. Deutschlands Jugend huldigte dem greisen Fürsten und in ihr Deutschlands Zukunft, und vielleicht hat den alten Recken auch von der ganzen Feier nichts so ergriffen als die elementare Macht der Begeisterung, mit der ihm die akademische Jugend ihre Liebe zu Füssen legte. Hatte er doch selbst einst mit blitzendem Schläger Deutschlands Würde einem vorlauten Fremdling gegenüber vertheidigt in frohen Studententagen, wo er doch selbst ein so flotter und lebensfreudiger Bursch gewesen, wie nur einer von den Tausenden, die da vor ihm jubelnd die Fahnen und Schläger schwenkten.

Die Rektoren der vaterländischen Hochschulen weihten dem eisernen Kanzler, der im «alten Deutschthum eine Stätte der Kultur und eine Heimstätte der deutschen Wissenschaft» geschaffen, ihre Glückwünsche. Er ist ja selbst ein Mann von hohen akademischen Graden, Ehrendoktor dreier Fakultäten. Vertreter der parlamentarischen Körperschaften kamen und richteten an ihn begeisterte, herzenswarme Worte und in unermüdeter Frische antwortete er Jedem und es waren immer Worte hehrer Vaterlandsliebe, mit denen er alle die Huldigungen, die ihm wurden, wieder dem Vaterland zu Füssen legte, dem geeinigten Vaterlande, dem die Arbeit seines Lebens galt. Tausende und aber Tausende aus dem benachbarten Hamburg zogen mit Fackeln an seinem Hause vorbei; die Bewohner der grossen Hansastadt wissen gar wohl, was ihm, der seiner Nation so grosse ideale Güter schenkte, diese auch an materiellem Aufschwung verdankt und welche Stellung er Deutschland im Welthandel verschaffte.

Immer stürmischer häuften sich die Ehrungen an, wer aus der Nähe nicht grüssen konnte, der grüsste aus der Ferne. Die Städte sind noch nicht gezählt, die sich und ihn dadurch ehrten, dass sie ihn zum Ehrenbürger ihres Gemeinwesens machten. Körperschaften aller Art thaten das Gleiche, indem sie ihn zum Ehrenmitgliede ernannten. Es sind Schlächter- und Schneiderinnungen darunter, aber es liegt wahrhaftig nichts Wunderliches in diesen Auszeichnungen. Jede Gemeinschaft, die fest in sich gegründet ist in unserm Vaterlande, hat ihm zu danken, hängt innig mit der Schöpfung seines Lebens zusammen, für Alle hat er gewirkt und gesorgt und jede schuldet ihm Dank. Auch Die hätten ihm Dank geschuldet, die ihn mit tönenden Phrasen als Feind der Freiheit schmähten und es nicht duldeten, dass die offizielle Vertretung der deutschen Nation dem Achtzig-

jährigen einen einfachen Glückwunsch sende. Sie danken ihm das Recht, dass sie im Reichstag frei ihre Meinung sagen dürfen, — aber das ist, so reichlich sie von diesem Gebrauch machen, freilich schon lange vergessen.

Dank schulden und Dank weihten ihm vor Allem auch Die, welche die Künste des Friedens üben; hat doch gerade seine ziel- und kraftbewusste Energie uns den Frieden so oft gesichert zu Zeiten, wo er fraglich geworden war. Die deutschen Künstler haben ihn von jeher hoch gehalten und ein deutscher Künstler, Franz von Lenbach, zählt zu seinen besten Freunden. Auch von dieser Seite wurden ihm Adressen, Gaben und Ehrenmitgliedschaften zu theil. Ein ganz besonders schönes und sinniges Geschenk widmete dem Fürsten die «Allgemeine deutsche Künstlergenossenschaft», eine Statuette, die der junge Bildhauer Heinrich Waderé, ein Künstler reichsländischer Abkunft, zur Ausführung bekam, der in München lebt und schon eine Reihe feinsinniger plastischer Kunstwerke geschaffen hat. Es ist eine dunkelgrün patinirte Pallas auf polirtem Sockel aus edlem Marmor. Die behelmte Göttin hält mit der Linken den Speer, die Rechte hebt eine goldene Nike hoch: die Göttin der Weisheit und des Krieges. Ohne steif zu sein irgendwie, ist die Figur doch trefflich in antikisirendem Stil gehalten und besonders fein der reiche Faltenwurf behandelt, der über die jungfräuliche Gestalt herab bis zur Erde fliesst. So ist eines der schönsten aus der unbeschreiblichen Fülle von Geschenken, welche zu dem Ehrentage des Altreichskanzlers nach Friedrichsruh gingen, in München entstanden. Und in München ist auch das bedeutsame Fest am Prächtigsten gefeiert worden. Von patriotischer Gluth belebte Commerse wurden wohl überall abgehalten, aber ein Fest, wie es am Abend des 1. April auf dem in seiner Art einzig schönen Münchener Königsplatze von Statten ging, hatte wohl keine zweite Stadt aufzuweisen. Der Platz hat schon vor zehn Jahren einmal einer Bismarckfeier gedient und eignet sich wundersam zu einer derartigen Veranstaltung. Der korinthische Monumentalbau des Kunstausstellungsgebäudes gab den Hintergrund für die Feier ab. Gewaltige Podien waren an die Steintreppe des Tempels angebaut, mit Teppichen und Dreifüssen, auf welchen gewaltige Flammen lohten, war Alles reich geschmückt, hohe Stangen trugen Viktorien, das Ganze war von einer Reihe künstlicher Cypressen eingefasst; in der Mitte, vor den Tempelsäulen, ragte eine gigantische, polychrom bemalte Statue auf, welche die Einigkeit versinnbildlichen sollte. Das Ganze war mit dem auserlesenen Geschmack arrangirt, der Münchens Künstlerschaft, voran die «Allotria», bei der Veranstaltung von Festen von jeher berühmt gemacht hat. Antik gewandete Fanfarenbläser ritten auf das unterste Podium. Glockentöne hallten aus dem Tempel, ein Zug von weissgekleideten Fackelträgerinnen schritt aus dem Thor die Stufen herab, Andere mit goldenen Schilden bildeten malerische Gruppen um die Statue der Einigkeit. Sechshundert Kinder sangen den Beethoven'schen Chor: «die Himmel rühmen des Ewigen Ehre». Dann ergriff der Festredner das Wort und feierte den Helden des Tages. Seine Rede schloss:

«So wallet empor, ihr Feuerbrände! Klinge hinauf deutsches Lied zum Himmel, als ein Gebet zugleich und ein Gelöbniss: Nie wollen wir, so lange wir athmen, des Dankes vergessen und der Liebe für unsern Fürsten Bismarck! Gott schütze ihn und erhalte ihn uns! Aber er gewähre uns auch, würdig zu sein der beglückenden Güter, die er uns geschenkt, würdige Söhne zu sein des Vaterlandes, das er einig und gross gemacht hat. So möge Gott sein Werk segnen und unsern Ruf hören: Lange noch und glücklich lebe unser Fürst Bismarck! Er lebe hoch!»

Ein Donner von Hochrufen rollte über den Platz, auf dem eine vieltausendköpfige Menschenmasse wogte im Schein der flackernden Flammen. Ein Chor von nicht weniger als achthundert Männerstimmen sang Lachners «Frühlingsgruss an das Vaterland.» Und dann sangen Tausende von ungeschulten aber nicht minder begeisterten Kehlen «Deutschland, Deutschland über Alles!» Es war ein herrliches Fest und der kühle Frühjahrsregen, der niederging, löschte kein Flämmchen aus in dem ganzen Gluthenmeer.

Vielleicht nicht mit gleicher Pracht aber mit gleichen Gefühlen ward an allen Enden des Vaterlandes der festliche Tag begangen. In mächtigen Körben trugen sie in Friedrichsruh dem Vielgefeierten die Schreiben und Depeschen in's Haus — die unglücklichen Postbeamten werden noch lange an die Riesenaufgabe denken, welche am 1. April 1895 das glückwünschende deutsche Volk ihnen zumuthete. An Gaben wurde dem achtzigjährigen Geburtstagskinde eine solche Fülle zu theil, dass er sie wohl jetzt noch nicht alle gesehen hat. Kostbares und Werthloses, Geistreiches und rührend Kindisches lag da, zu Bergen gehäuft, bunt durcheinander. Die Masse der Blumen und Lorbeern fasste das Haus nicht, der Garten nahm sie auf. Und immer neue Gabenmengen strömten zu, Geschenke, die Vermögen kosteten, — und Schlapphüte, Filzpantoffel, Stiefel und Tabakspfeifen, Handarbeiten und Küchenerzeugnisse, Bier in unendlichen Mengen, Kunstwerke und Werke der Unkunst aus Marzipan und anderm, mehr schmackhaftem als künstlerischem Material. Es war eben ein Familienfest des deutschen Volkes und Jeder that und gab das Beste, was er hatte und wusste.

Wir werden noch lange daran zehren. Denn das ist der höchste Werth jenes Tages, dass wir uns unsers Deutschthums wieder einmal so recht gründlich besonnen haben, wie das nur zu ganz besonders gesegneten Zeiten geschieht. Und das ist die höchste Ehre jenes Tages für seinen Helden: dass er erkennen durfte, in ihm verkörpert sich das Nationalgefühl seines Volkes und die Liebe, die es ihm reicht, ist Vaterlandsliebe zugleich.

*O.*

# FRANZ VON DEFREGGER.

VON

LUDWIG PIETSCH.



*Franz von Defregger.* Selbstbildniss.

Am 30. April vor sechzig Jahren war in dem stattlichen Hof des Bauern Defregger zu Sternach, Gemeinde Dölsach, im Tiroler Pusterthal grosse Freude. Dem Hausherrn hatte seine Bäuerin einen Sohn geboren, einen so schönen und kräftigen Buben, wie sie nicht allzu oft in Bauern-, Bürger- und Fürstenhäusern das Licht der Welt erblicken. Die weisen Frauen und die Nachbarinnen, welche damals den Neugeborenen beschauten, in seinem Gesichtchen selbstverständlich «den ganzen Vater» wiederfanden und «Jesses, is dös aber a schöner Bua!» riefen, sie mögen vorausgesagt haben, dass er einmal zum stattlichsten Mannsbild erwachsen müsse. Aber was wirklich aus ihm werden sollte, das hat sicher keine ländliche Wahrsagerin aus seinen Zügen und seinen strahlenden braunen Kinderaugen herausgelesen und seinen Eltern verkündet. Seit bald dreissig Jahren freilich weiss es nicht nur sein tirolisches, nicht nur das deutsche Volk, sondern die ganze gebildete Welt. Das Bauernkind, der Erbe des einsamen Hofes zu Dölsach, war bestimmt ein Maler zu werden, der Stolz und die Freude seiner Nation, berufen, Millionen von Menschenherzen reine Freude und Erhebung durch eine Fülle kunstlerischer Schöpfungen zu bringen; sein heimisches Bergland und dessen Männer und Frauen, Buben und Dirnen, Greise und Kinder zu verherrlichen, sie den Menschen im verklärenden Spiegel der Kunst zu zeigen und ihnen lieb und theuer zu machen, wie es nie vor ihm und nie durch einen Andern geschehen ist.

Woher dem Knaben die Anlage und der unwiderstehliche Trieb zur künstlerischen Darstellung gekommen ist, wem von seinen Eltern oder Ahnen er dies köstliche Erbtheil dankt, wurde meines Wissens noch von keinem Quellenforscher entdeckt und festgestellt. Gelehrt hat das Zeichnen und Modelliren sicher Niemand dem kleinen Franzl; niemand ihn angetrieben, es zu versuchen und zu üben. Er hütete wie jeder andere Bauernsohn als Knabe des Vaters Vieh und arbeitete wacker mit in Hof und Feld. Aber er zeichnete Menschengesichter und Gestalten, Rinder und Schafe mit Kohle auf Mauern und Felsen und knetete aus Brodteig mit überraschender Geschicklichkeit Figürchen allerlei Art. Die Seinen und die Nachbarn mögen sich oft daran ergötzt und sich über den Knaben verwundert haben, der sich so anstellig zeigte. Doch schwerlich ist schon damals in diesem der Gedanke und der Wunsch erwacht,

ein Künstler statt eines echten und rechten Bauern zu werden. Erst als der alte Defregger verstorben war und dem Sohne seinen Hof hinterlassen hatte, reifte der Entschluss in dem jungen Besitzer, seine ganze ländliche Existenz aufzugeben und sein Leben auf einen von seinem mütterlichen grundverschiedenen Boden zu verpflanzen. Er machte sein Erbe zu Geld und zog hinaus, um als grosser starker, bald fünfundzwanzigjähriger Mensch in die Lehre zu gehen, das Zeichnen und das Bildschnitzen zu lernen. Darauf und nicht auf die Malerei war damals sein Sinn zuerst gerichtet. Im nahen Innsbruck begann er damit. Dort hatte er das Glück, in seinem Lehrer, Professor Stotz, einen Mann zu finden, der des Schülers wahres Talent richtiger erkannte, als dieser selbst. Er bestimmte Defregger, sich der Malerei zu widmen, nach München zu gehen und in Piloty's Schule seine Ausblidung zu suchen. Der gute Rath wurde befolgt. Aber in München erfuhr der grosse Schüler zunächst eine Enttäuschung. Piloty, zu dessen Atelier sich damals die angehenden Künstler drängten, in der Hoffnung, von ihm am schnellsten auf den rechten Weg geführt zu werden, auf dem man sicher zu den hohen Zielen der Malerei gelangen müsse, nahm den Tiroler, der sich bei ihm meldete, nicht gleich in seine Schule auf. Dieser musste vorläufig anderswo sein Heil versuchen. Er trat in die Kunstgewerbeschule und dann in die Akademie ein, zeichnete fleissig in ihren Klassen und lernte, was dort zu lernen war. Im dritten Jahr aber verliess er München und Deutschland und begab sich nach Paris, das den Deutschen damals, wie während der vierziger und fünfziger Jahre und wie auch heute wieder, als die erste hohe Schule der bildenden Kunst galt. Hier arbeitete er, ohne in die Werkstatt eines Meisters einzutreten, still und eifrig für sich, im Louvre und nach der Natur studirend während der nächsten drei Jahre. Recht heimisch konnte ein Künstler von seiner ganzen Naturlage und Vergangenheit in Paris freilich nicht werden. Mächtig zog es ihn wieder nach der Heimath. Aber vergeblich war dieser Studienaufenthalt in der ersten Kunststadt der Erde auch für Defregger nicht gewesen. Mit bedeutend vermehrtem künstlerischem Wissen und Können kehrt er 1864 in's Vaterland zurück. In der engeren Heimath, in Tirol, suchte er sich wieder auf sich selbst zu besinnen. Aus dem Mutterboden, dem er erwachsen war, strömte ihm die volle, frische, schöpferische Kraft zu, die sich in seinem ersten dort und damals gemalten Bilde so energisch bethätigte. Nicht einen Augenblick mehr blieb Defregger sich unklar darüber, wo die wahren Wurzeln seiner Kraft lägen. Ohne zu stocken, zu zweifeln, zu suchen, fand er instinktiv und ohne darauf hingewiesen zu werden, den Pfad und die Richtung, die ihm gemäss waren. Das tirolische Landvolk, zu dem er selbst gehört, in seiner noch so treu bewahrten kraftvollen Eigenart, seine Sitten, seine grossen und kleinen Leiden und Freuden, die Idyllen, die lustigen Komödien und die ernsten Dramen in dessen Leben zu schildern, erschien ihm von Beginn an als die Aufgabe, zu der er berufen sei. Keinem jener Künstler, die sich schon vor Defregger gelegentlich daran versucht hatten, war das Volk annähernd so vertraut wie ihm. Sie alle waren doch immer nur fremde Gäste in den tiroler Gebirgsdörfern und Bauernhöfen gewesen. Deren Bewohner waren ihnen interessante Studienobjekte. Sie, die Maler, standen ausserhalb dieser fremden Welt, die sie wohl objektiv beobachteten, aber in dieser nicht heimisch waren und nicht heimisch werden konnten. Jene Menschen waren nicht Fleisch von deren Fleisch. Nicht Blut von deren Blut floss in ihren Adern. Darin beruht der wesentlichste Unterschied der Bilder Defregger's aus dem Leben des Tiroler Landvolks und denen aller, die vor diesem Meister es zu malen versucht hatten. Die dann nach ihm gekommen sind, viel-



*Franz von Defregger.* «Die Wacht» bei Dölsach.



Franz von Defregger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Kriegsgeschichten.

leicht mit Ausnahme Herkomer's, haben sich mehr oder weniger eng an die von ihm geschaffenen Vorbilder angeschlossen und mehr aus diesen als unmittelbar aus seinen lebendigen Quellen geschöpft. Jenes erste Bild Defregger's, das während des Aufenthalts in seiner Heimat nach der Rückkehr von Paris entstand, stellt eine erschütternde Scene dar. Die Leiche eines erschossenen Wildschützen wird seinem Weibe in's Haus gebracht, während jenes eben sein kleines Kind badet. Durch die Wahrheit und Aufrichtigkeit des Empfindungsausdrucks und in der Schilderung der Situation ergriff das Bild das Gemüth der Beschauer, und dieser Eindruck wurde schon hier durch keine Unzulänglichkeit des künstlerischen Könnens und der malerischen Durchführung beeinträchtigt und verringert. Dies Werk ebnete seinem Urheber den ferneren Weg auch in München, wohin er nach der Vollendung des Bildes wieder zurückkehrte. Dort nahm ihn nun Piloty gern in seine Schule auf, in welcher damals die glänzendsten jüngeren Talente Deutschlands und Oesterreichs ihre Ausbildung erhielten.

Hier malte Defregger sein allbekanntes Bild aus der Geschichte der tirolischen Volkserhebung von 1809, das erste einer Reihe von Schilderungen aus jener heroischen, blutigen, tragischen Epoche seines Vaterlandes. Einer der Führer des Aufstandes gegen den fremden Unterdrücker und dessen, den Unterdrückten stammverwandte, Werkzeuge, der Speckbacher, wird in seinem Hauptquartier in einem Tiroler Dorfhause durch das Erscheinen seines etwa zwölfjährigen Söhnchens Anderl überrascht. Ohne des Vaters Wissen hat er sich in das Volksheer der Aufständischen einreihen lassen. Nun tritt er, mit umgehängter Büchse, an der Seite eines alten Tiroler Schützen halb verlegen und in Sorge, den Vater zornig zu machen, diesem an der Spitze eines Trupps Bewaffneter, den Hut in den Händen drehend, gegenüber, um sich bei ihm, dem Kommandirenden, zu melden. In der Gestalt Speckbacher's, der an dem Berathungstische steht, um welchen seine Genossen sitzen, ist noch ein Rest von jenem theatralischen Aplomb, den die Heldenfiguren auf früheren «Historienbildern» zur Schau zu tragen pflegten. Die Mischung von Erstaunen, Ueberraschung, väterlichem Aerger über den Ungehorsam des kleinen Buben und väterlichem freudigen Stolz auf den muthigen Jungen, womit der unerwartete Anblick seines Anderl das Herz Speckbacher's erfüllen muss, kommt in dessen Blick und Mienen freilich durchaus wahr und lebendig zum Ausdruck, wenn auch Stellung und Haltung des kraftstrotzenden Mannes die schlichte Natürlichkeit einigermassen vermissen lässt, welche die anderen Gestalten des Bildes in hohem Masse auszeichnet.

Das Bild hatte einen grossen und allgemeinen Erfolg, der durch den der folgenden Schöpfungen seines Malers noch überboten wurde. In unserer Zeit, wie in früheren Kunstepochen, hat es nie an solchen Talenten gefehlt, welche beim ersten Auftreten mit ihren Erstlingswerken die Menschen wie im Sturm erobern und sie zu hellem Enthusiasmus entflammen, um dann sehr bald bereits von der rasch erreichten Höhe herabzusinken, nichts Gleichwerthiges mehr zu schaffen und bei ihren ehemaligen Bewunderern fast nur noch ein Gefühl der Beschämung darüber zu erwecken, dass sie sich so täuschen lassen konnten. Defregger bildet den äussersten Gegensatz zu diesen kurzathmigen Genies. Er hat mit jedem neuen Werke während länger als zweier Jahrzehnte immer fester Wurzeln in den Herzen geschlagen und durch fast ein jedes die hohe Meinung neu bestätigt und vermehrt, welche er durch seine erste Schöpfung von seiner künstlerischen Bedeutung erweckt hatte.

Zu diesen Gemälden aus jener Zeit Defregger's gehört auch das liebenswürdige Bild «Die Brüder», eine glücklich erfundene Familienszene aus einem wohlhabenden Tiroler Bauernhause. Der Erstgeborene, ein hübscher Knabe, kommt von der lateinischen Schule aus der Stadt nach längerer Abwesenheit zum Ferienbesuch heim und findet dort auf dem Arm der Mutter ein inzwischen eingetroffenes Brüderchen. Mit halb verlegener Freude und Verwunderung betrachtet er es. Mit herzlichem Vergnügen sehen die Eltern und die andern in dem Zimmer Anwesenden der gegenseitigen Begrüssung des ungleichen Brüderpaares zu.

Ein noch glücklicherer Wurf, als diese Bilder und das eines bäuerlichen Ringkampfes in Tirol, war das Werk, welches noch immer zu Defregger's beliebtesten und berühmtesten gehört, «Der Tanz auf der Alm». Dieser lustige alte Tiroler, welcher das hübsche hochblonde Dirndl zum Tanz aufgefordert hat, es an der Hand gefasst hält und das Bein eben hebt, um im nächsten Augenblick mit seiner munteren Partnerin dahin zu wirbeln und den Boden dröhnend im Takt zu stampfen; dies köstliche naturfrische Tiroler Kind, das dem lustigen Alten gern seinen Willen thut und, neben ihm stehend.

sich lachend nach den umherstehenden und sitzenden jüngeren Männern und Burschen umblickt, die sich schon auf das vergnügliche Schauspiel des Tanzes des ungleichen Paares freuen, — diese prächtigen Gestalten haben sich jeder Vorstellung, jedem Gedächtniss tief und fest eingeprägt, wie die Weise eines echten Volksliedes. Jeder kennt und liebt sie, gleich lebendigen Wesen. So realistisch wahr und ungeschminkt, wie jemals derbe Volksgestalten von einem die Wirklichkeit unbefangen anschauenden und sie ehrlich reproducirenden Künstler gemalt worden sind, erscheinen sie zugleich wie eingetaucht in ein verklärendes Element heiterer Poesie, echten deutschen gemüthvollen Humors. In zahllosen Nachbildungen von jeder Art und Grösse ist dies Bild vervielfältigt worden. Auch die künstlerisch geringwerthigste bewahrt noch etwas von der Wirkungskraft des Originals, eine Eigenschaft, welche diese Gruppe mit Rafaels Sixtinischer Madonna gemein hat, wenn es selbstverständlich auch Niemandem beikommen wird, beide Kunstwerke einander an die Seite zu stellen.



*Franz von Defregger.* Mittagsrast.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.

Defregger's künstlerische Laufbahn ist von der vieler anderer moderner Malergrössen besonders dadurch wesentlich verschieden, dass sie kaum ein allmäliges Aufsteigen, eine fortschreitende Weiterentwicklung oder gar Umwandlung seiner Naturanschauung und seiner künstlerischen Ausdrucksweise erkennen lässt. Er ist in seinen ersten Bildern derselbe, wie in seinen noch ganz neuerdings gemalten. Schon in jenen bewies er ein ausserordentliches malerisches Können, das er kaum mehr überbieten konnte. Aber ebenso wenig zeigt sich ein Herabsteigen von dieser Höhe. Wenn eine Zeit lang während der achtziger Jahre seine Bilder eine mattere, trocknere, kühlere Farbengebung zeigten, woran vielleicht eine leichte Veränderung in seinen Sehorganen die Schuld tragen mochte, so ist diese Periode doch glücklich wieder vorübergegangen, und sein Kolorit hat die alte ursprüngliche Kraft und Wärme zurückgewonnen. Wie diese künstlerische Laufbahn frei von Irrungen und Wirrungen geblieben ist und nicht durch plötzliche Wandlungen überrascht hat, so ist auch sein Lebensgang, seitdem Defregger sich ganz der Malerei gewidmet hatte, meist einfach, glatt und mit einer Ausnahme ohne Stürme, abenteuerliche Schicksale und Vorgänge und grosse „Ueberraschungen" gewesen. Jene Ausnahme bildete die bedrohliche Heimsuchung, die er in den siebziger Jahren zu erdulden hatte. Er erkrankte an Lähmungserscheinungen in den Gliedern. Vergeblich hatte er gehofft, durch wissenschaftliche Aerzte von grösstem Ruf und Namen von diesem Uebel erlöst zu werden, das ihn für immer unfähig zur Ausübung seiner geliebten Kunst zu machen drohte. Seine endliche Heilung fand er in seiner Heimath durch einen bäuerlichen Naturarzt. Durch dessen Behandlung erhielt er wieder den vollen Gebrauch seiner Glieder zurück. Frommen Herzens stiftete er zum Dank für die göttliche Macht, welche ihm durch jenes menschliche Werkzeug die Gesundheit wiedergegeben hatte, der Kirche seines Heimathsdorfes ein dort von ihm ausgeführtes Bild der heiligen Familie. In Bezug auf Reinheit und Holdseligkeit der Madonna, auf Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks steht es nicht gegen die schönsten Marienbilder der alten naiven Meister der Frührenaissance zurück.

Wie er in diesem kirchlichen Gemälde die höchste Zartheit und keusche Anmuth zur Erscheinung brachte, so erreichte Defregger die höchste Kraft und den Aus-

druck der stärksten heissesten Leidenschaft in dem 1873 zu Bozen gemalten Bilde «Das letzte Aufgebot». Wenn er in seinem Speckbacher aus der blutigen Tragödie des Tiroler Volksaufstandes eine heitere Episode herausgegriffen hatte, so gab er hier eine ergreifende und erschütternde Schilderung von furchtbarem Ernst aus denselben Schreckenstagen seines unglücklichen Vaterlandes. Im Verzweiflungskampf gegen die erdrückende Uebermacht sind die Männer und Jünglinge gefallen; das kraftvolle jugendliche Blut ist auf den Schlachtfeldern und in den Strassen der erstürmten und verwüsteten Ortschaften verströmt. Aber noch immer ist der Glaube, die Hoffnung und die heisse Liebe und Treue zum Vaterlande und zum Kaiser in den Seelen der Ueberlebenden nicht erloschen, nicht in all' dem Blut erstickt. Nun, da die Jugend vernichtet ist, greifen die Alten, die Greise, zu den Waffen, zur Büchse, zu «Spiess und Karst und Sense» und ziehen dem Feinde entgegen, um auch ihren letzten Blutstropfen in der Vertheidigung dessen, was ihnen als das Heiligste gilt, zu verspritzen. Manche jener Greisengestalten, welche da im ungewohnten Marschtritte, mit den ungewohnten Waffen beschwert, auf der Dorfstrasse gleichsam aus dem Bilde heraus dem Beschauer entgegen geschritten kommen, sind so schwach, gebrechlich, gebeugt vom Alter, dass nur ein rührender Wahn und frommer Wunderglaube sie und die noch Lebenden hoffen lassen kann, sie vermöchten noch irgend etwas zur Rettung der Heimat zu thun. Aber aus den Augen auch der verwittersten hohlwangigsten Greisengesichter lodert die Glut heiligen Zornes und der Heimatliebe, welche diese schwachen, vom Alter Gebeugten wie nur die Jüngsten beseelt und in den Kampf treibt. Traurig blicken die des letzten Schutzes, der letzten Stützen beraubten Weiber und Kinder dem Zuge des letzten Aufgebotes von der Gasse und von den Häusern her nach. Die bange Ahnung des nahen Endes mit Schrecken, des unentrinnbaren Verderbens liegt wie ein schwerer dumpfer Druck auf den Gemüthern und prägt sich in den gramvollen Gesichtern aus. — Wie in der ganzen Conception, so ist das Bild auch in der gesammten Tonstimmung, in der Farbengebung und Durchführung eines der vollkommensten und bewundernswerthesten, die Defregger je geschaffen hat.

Das Pendant dazu, das er 1876 im Auftrage der Berliner Nationalgalerie malte, die «Heimkehr der Sieger», kann es nicht ganz verleugnen, dass es eben als solches, zum Zweck und in der Absicht, jenem Meisterwerk ein in der Anordnung verwandtes, im Inhalt völlig contrastirendes Werk gegenüber zu stellen, entstanden ist. Auch hier sieht man einen ähnlich militärischen Zug bewaffneter Tiroler Bauern auf einer Dorfstrasse daher und dem Beschauer entgegen marschiren. Aber hier herrscht heller Siegesjubel und scheint jauchzend und schmetternd durch die sonnige Luft zu schallen. Die Männer und Jünglinge des ersten Aufgebotes in jener Zeit, da das Glück den Aufständischen noch lächelte und Hoffnung auf ein Gelingen ihre Herzen noch schwellte, haben einen Sieg über eine feindliche Truppenabtheilung errungen, Gefangene gemacht, sogar ein Geschütz, eine Fahne erbeutet. Siegesstolz ziehen sie mit ihren Trophäen und ihrer Beute bei Trommel- und Pfeifenklang in den Heimatort ein, wo die Greise und Kinder, die Dirnen und Frauen längs der Strasse wie auf den Vortreppen, den Schwellen, den Hausgalerieen zusammenstehend, freudestrahlend die so glücklich wieder Heimgekehrten begrüssen und anstaunen. Gewiss, es fehlt auch in dieser Masse, in dem hereinmarschirenden Trupp und in den Gruppen der froh bewegten Zuschauer nicht an prächtigen, lebens- und charaktervollen Gestalten. Aber das Ganze trägt doch mehr den Stempel des Reflektirten und künstlich Zurechtgestellten. Es scheint nicht so unmittelbar der Empfindung und inneren Anschauung des Malers erblüht zu sein, wie das Bild des «Letzten Aufgebots». In Bezug auf Kraft, Wärme, Reichthum und Harmonie der Farbenwirkung ist es ihm dabei vollkommen ebenbürtig. —

Die künstlerische Beschäftigung mit dem grossen erschütternden geschichtlichen Drama des Tiroler Volkskrieges führte Defregger unausweichlich dahin, nun auch den Helden derselben und dessen persönliches Schicksal



*Franz von Defregger.* Weihnachtsgabe.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.

in den Kreis seiner Darstellungen zu ziehen. So wählte er aus den letzten Stunden des Sandwirths von Passeyr das Motiv zu einem Blide mit lebensgrossen Gestalten: Der Abschied Andreas Hofers von seinen gefangenen Genossen vor seinem Todesgange. Der Defregger ungewohnte Maassstab verhinderte ihn nicht, die rein malerische Aufgabe fast eben so glänzend zu lösen, wie die, welche er sich in seinen kleineren Bildern gestellt hatte. In der Gestalt des, gefasst und ergeben zum Tode bereit dastehenden, Volkshelden gelang es ihm, dessen eigenstes Wesen, wie es sich in dessen Leben, Thaten, Reden und Verhalten nach allen Schilderungen der Zeitgenossen offenbart hat, in überzeugender Weise zu verkörpern. Wir fühlen und wissen es: so muss er ausgesehen, so sich in dieser schweren Stunde gezeigt haben, so schlicht so fromm ergeben in sein Loos, so frei von jedem theatralischen Pathos, von allem Zurschautragen des Heldenthums. Die Darstellung der ihn umgebenden, theils knieenden, seine Hände küssenden Genossen seiner Kämpfe und seines Schicksals steht der ihres geliebten Führers nicht nach. Die Charakteristik der Köpfe und mindestens eben so auch der Hände dieser Männer ist echt, wahr und kraftvoll. Sie zeigt wieder, wie innig vertraut Defregger mit der Natur und Eigenart seines eigenen Volksstammes ist, dem diese Gestalten erwachsen sind. Die in jeder Hinsicht schwächere Partie des grossen Gemäldes bilden die französischen Soldaten des seitlich im Hintergrunde aufgestellten Exekutions-Pelotons. — Unter den national geschichtlichen Gemälden, die während des letzten Vierteljahrhunderts in Deutschland und Oesterreich geschaffen worden sind, nimmt dieser «Abschied Andreas Hofer's», der heute das städtische Museum zu Königsberg in Preussen schmückt, eine der hervorragendsten Stellen ein. —

Noch einmal in einem kleineren Bilde hat Defregger damals eine Scene aus dem Leben dieses Tiroler Nationalhelden geschildert. Aber es ist eine Scene, die des packenden Interesses fast gänzlich ermangelt und deren Darstellung den Beschauer kühl lassen muss, wenn auch gerade dies Bild als rein malerische Kunstleistung in Bezug auf Farbe und Malerei zu den allerbesten unseres Meisters gezählt werden muss.

Es stellt die Ueberreichung des kaiserlichen Patents als Statthalter von Tirol an Andreas Hofer durch den Major von Eisenstecken im Hauptquartier des Sandwirths, in der Hofburg zu Innsbruck, dar. Dieser selbst, in der bäuerlichen Schlichtheit seiner ganzen Erscheinung, und die Männer seines Stabes sind wieder vortrefflich charakterisirt und der Gegensatz ist scharf herausgearbeitet, in welchem sie durch ihre Tracht und ihren ganzen Habitus zu dem steif feierlichen, reich uniformirten kaiserlichen Sendboten stehen.

In die Gruppe von Gemälden, in welchen Defregger Scenen aus jener Helden- und Schreckenszeit seines Heimatlandes schildert und seinem starken, innigen Mitempfinden, seiner Begeisterung für sein treues, todesmuthiges Volk und dessen Führer künstlerischen Ausdruck giebt, gehören noch drei spätere Werke des Meisters: Das eine ist die 1883 gemalte Bauernversammlung in einer geheimen Waffenschmiedewerkstatt, zu welcher die Botschaft gelangt, dass das Volk aufgestanden, der Sturm losgebrochen ist. Das andere, drei Jahre nach diesem gemalt, stellt den Speckbacher dar, der eine Versammlung seiner Tiroler zu den Waffen ruft. Beide Bilder sind reich an glücklichen Motiven, an lebensvollen Charaktergestalten und schildern die Stimmungen der Männer in jenen ernsten, entscheidenden, folgenschweren Momenten wahr und packend. Besonders das zweitgenannte aber leidet unter der bereits erwähnten eigenthümlichen, damals bei Defregger bemerkbar gewordenen periodischen Abschwächung des Farbensinnes.

Das dritte ist erst vor zwei Jahren gemalt worden. Es schildert eine ergreifende Episode aus jenem blutigen geschichtlichen Drama: Der von den französischen Schergen vergebens gesuchte jugendliche Führer im Tiroler Aufstande, der Tharerwirth, ist in sicherem Versteck im Hause seines Vaters vor ihnen verborgen. Da dringen Grenadiere bei diesem ein und bedrohen ihn mit dem Erschiessen, wenn er den Aufenthalt des Sohnes nicht verräth. Dieser hat davon Kunde erhalten, sofort seinen Versteck verlassen und tritt in fliegender Eile und leidenschaftlicher Erregung in den Flur, wo sein alter Vater von den französischen Posten bewacht wird. Das Entsetzen, der Jammer des Alten und des jungen Weibes, das sich selbst Opfernden, das Staunen und Erschrecken seiner beiden kleinen Kinder, der Eindruck des Erscheinens des vergebens Gesuchten auf die beiden Grenadiere ist mit der packenden Kraft der Wahrheit und hoher dramatischer Wirkung geschildert.

Noch einmal, einige Jahre nach der Ausführung des Bildes des Todesganges Andreas Hofers, sahen wir Defregger einen bestimmten historischen Vorgang aus noch



Franz von Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Das neue Instrument.



Franz von Defregger pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Winkeltanz.

weiter zurückliegender Vergangenheit zum Gegenstand der Darstellung wählen; diesmal einen aus der bayerischen Geschichte und zwar einen so leidenschaftlich bewegten, wie er ihn in seiner ganzen Laufbahn nur in diesem einen Fall behandelt hat. Die Erstürmung des rothen Thurmes durch die Bauernrotte unter Führung des riesenstarken Dorfschmiedes von Kochel, der mit der Wagendeichsel die geschlossenen Thorflügel einzustossen versucht (in der Weihnacht 1705), schildert dies für die Neue Pinakothek in München bestellte oder angekaufte Bild in lebensgrossen Gestalten. Aber bei allen Vorzügen der Zeichnung und malerischen Durchführung des umfangreichen Gemäldes meint man es ihm doch anzusehen, dass diese Art von Aufgaben dem Meister — wie die Schauspieler und Sänger von manchen Rollen sagen — «nicht recht liegt».

Wie ganz anders scheint er sich heimisch und behaglich gefühlt zu haben in der Ausführung solcher Bilder, wie die noch aus den Siebziger Jahren und der Zeit vor und nach der Vollendung der «Heimkehr der Sieger» stammenden, wie «der Besuch» und der «Zitherspieler». Dort führt er uns in die saubere Wohnstube eines jungen wohlhabenden bäuerlichen Ehepaares, das sich mit elterlichem Stolz und Glücksgefühl seines ersten kleinen Sprösslings erfreut und sich an der Bewunderung weidet, welche ihm von zwei zum Besuch gekommenen Freundinnen der jungen Frau und Mutter mit Blicken und Worten bezeigt wird. Alle diese Empfindungen und Stimmungen könnten nicht wahrer, nicht beredter und nicht liebenswürdiger durch Haltung und Mienenspiel ausgedrückt werden, als es hier gelungen ist. Dazu ist das Bild in der Farbe von köstlichem Reiz, voll Kraft, Wärme und feinem Schmelz. — Der «Zitherspieler» in einer Tiroler Sennhütte, dem zwei schöne junge Dirnen zusehen und lauschen, theilt die gleichen koloristischen Vorzüge mit jenem «Besuch». Die darauf dargestellten Menschen aber dürften selbst für die Söhne und Töchter eines körperlich so begünstigten Volksstammes, wie dieser südtirolische, etwas zu idealschön gerathen sein. Sie scheinen aus einer anderen Welt zu stammen und alle Zeugen irdischer Bedürftigkeit ausgestossen zu haben, wenn sie ihre Gottähnlichkeit auch in den echten Kleidern des tirolischen Landvolks bergen.



*Franz von Defregger.* Andreas Hofer.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.

Die tiefe, glühende Liebe zu seinem Heimatland und Volke, das ihm das erste und schönste der Erde dünkt, lässt Defregger dessen Söhne und Töchter in einem Licht sehen, das alle Schatten auflöst und zerstreut, selbst Elend, Armseligkeit, Schmutz, Hässlichkeit, woran auch in dessen Städten, Dörfern und Gehöften, auf jenen Bergen und in jenen Thälern kein Mangel ist, vergoldet, so dass diese in ihrer nackten Realität auf seinen Bildern nie zur Darstellung und Anschauung gelangen. Wenn ausnahmsweise auch ihnen einmal ein Platz darauf eingeräumt wird, so erscheinen sie gleichsam eingekleidet in das Gewand des poetischen Humors, der sie jedes peinlichen und abstossenden Eindrucks beraubt. Tirol bereisende, seine Höhen bekletternde und ersteigende städtische Touristen und Sommergäste fühlen sich nicht selten veranlasst, den Meister um dieser Schönmalerei willen anzuklagen. Unzweifelhaft haben seine Schilderungen aus dem Tiroler Volksleben, — die bildsaubern Deandeln darauf in erster Reihe — viel zu der Anziehungskraft beigetragen, welche das Land Tirol seit dreissig Jahren in immer noch gesteigertem Maass auf die deutschen Seelen ausübt. Aber wenn diese Bergwanderer und Sommerfrischler aus dem Reich mit der

Erwartung dorthin kamen, auf jedem Tanzboden, in jedem Bauernhause, jeder Schenke und jeder Sennhütte die lebendigen Originale aller jener prächtigen Männergestalten und aller jener in bezaubernder, blühender, gesunder Anmuth prangenden, herzenswarmen und herzenslauteren Mädchen zu begegnen, mit denen auf Defregger's Bildern jene Lokalitäten belebt und gefüllt sind, so erfahren diese Hoffeguts nothwendig eine bittere Enttäuschung. Wer aber wollte dem Maler das alte gute Recht der Kunst absprechen, die Welt und die Menschen schöner zu schildern, als sie der grossen Mehrzahl der nüchternen Beobachter erscheinen? Wer ihm darum grollen, dass er es gethan hat?!

Unerschöpflich erscheint der Reichthum der erfinderischen Phantasie Defregger's, wo es sich darum handelt, immer neue und andere Situationen zu ersinnen, in denen jene jungen Burschen und Dirnen, jene Jäger, Wilderer, Holzknechte, jene Frauen und Kinder aus den Bergdörfern und Höfen Tirols die ihnen wirklich eignen und die ihnen mit poetischer Freiheit angedichteten Vorzüge ihrer Erscheinung und ihres Wesens am eindrucksvollsten entfalten können. Von solcher Art ist das Bild «Antritt zum Tanz» — das Innere einer Wirthsstube, in der die schon versammelten Burschen die hübschen Dirnen jubelnd begrüssen, welche durch die geöffnete Thüre, durch die zugleich der Sonnenschein breit hinein und auf die Diele strahlt, festtägig geschmückt ihren Einzug halten. Die gesunde kernhafte Fröhlichkeit der kraftvollen Jugend, welche die schmucken Mädchen und diese vor Lust Juchzer ausstossenden und wie im stürmischen Schuhplattltanz aufspringenden und den Boden stampfenden Buben beseelt, ihre Glieder beschwingt und von ihren lachenden Gesichtern leuchtet, überträgt sich auch unmittelbar auf den Beschauer. Weniger bekannt geworden ist das «Winkeltanz» betitelte Bild, dessen Kopie diesem Text als Vollbild beigegeben ist. Hier ist der Tanz in einer besonderen Abtheilung eines Treppenflures schon in vollem Gange. Ein hinten auf erhöhtem Platz sitzender Zitherschläger spielt dazu auf. Die kleinen Kinder des Hauses schauen von den Stufen der Treppe zu dem obern Stockwerk zu, wie die Buben mit den Dirnen Hand in Hand oder einander gegenüber sich im Tanz schwingen und drehen, wobei letztere sich gar hübsch und zierlich bewegen und wiegen, bald den Zipfel der Schürze fassend, bald beide Hände auf die Hüften setzend. Durch die Oeffnung der Wand, durch die man hinaus auf die Berghalde blickt, scheint das helle Licht des Sommertages in den «Winkel» hinein und streift die ihm zugekehrten Seiten der tanzenden Paare. Zwei andere sitzen ausruhend auf den Holzbänken. Sie sehen kaum nach jenen hinüber. Jedes von ihnen hat sich so Vieles und so Liebes zu sagen, was es nur allein angeht und kein Anderer zu hören braucht! Vom heitern Lärm der Tanzenden umrauscht, vernehmen sie ihn kaum. Jeder und jede von den Vieren fühlt, sieht und hört einzig den ihm oder ihr zur Seite sitzenden, an ihn oder an sie geschmiegten Liebling und die übrige Welt ist für sie versunken. —

Eine köstliche Gesellschaft von Tiroler Holzschlägern und schmucken Dirnen zeigt das Bild «Plauderei». Auf ihrer Bergwanderung von der Arbeit im Walde haben diese Männer mit den sehnigen Gliedern und den knochigen Gesichtern Halt in der Hütte gemacht, wo die beiden hübschen Madln hausen, und sich auf die Holzbank an den Tisch gesetzt, auf dessen Platte deren Korb mit ihrer Näharbeit steht. Sie verlangen nicht Speise und Trank, oder sie haben bereits eine Milch, ein Stück Brod und Käse erhalten und ihre Mahlzeit vollendet. Sie sitzen nur noch plaudernd zusammen. Der Aelteste scheint das Wort zu führen und den Hübschen erbauliche Geschichten zu erzählen, denen sie gespannt und doch nur mit halbem Verständniss dessen lauschen, was die jüngeren Holzknechte so zum Lachen bringt.

Defregger beweist eine ganz besondere Stärke in der Darstellung zuhörender und zuschauender Menschen. Jeden Grad der Theilnahme an dem Vernommenen und Gesehenen, jede Art und Nuance des Eindrucks, der je nach dem Naturell, dem Alter und Geschlecht derer, die ihn empfangen, verschieden und abgestuft ist, lässt er uns von den Gesichtern und der Haltung derer ablesen, die er in solcher Situation begriffen zeigt. Zwei glänzende und charakteristische Beweise dieser Kunst und der Schärfe der Beobachtung menschlicher Seelenregungen sind die beiden Bilder, deren Kopien diesem Text beigegeben sind: «Das neue Instrument» und «Kriegsgeschichten». Die auf dem erstgenannten dargestellte Scene spielt in einem kinderreichen Tiroler Bauernhause. Einer von den fahrenden Leuten, der mit einer Spieldose umherzieht, ist in das Haus eingetreten und hat um Erlaubniss gebeten, den geheimnissvollen Kasten, den er mit sich trägt, Musik machen zu lassen. Nicht nur für das kleine und das halbwüchsige junge Volk

wirkt diese Musik wie ein reizendes und unerklärliches Wunder, auch den Männern macht es Vergnügen, zuzuhören. Nun ist der mit dem Instrument Umherziehende im Begriff, eine frische Musikplatte einzufügen, und Aller Blicke sind darauf gerichtet, um zu sehen, wie das gemacht wird, und zu ergründen, wie das ganze Ding gebaut ist, das so hübsche Weisen zu spielen vermag. Die mannigfach abgestufte Art, in welcher die den Tisch umgebenden Kleinen und Grossen den Manipulationen des Männchens an seinem Musikkasten zusehen, der verschiedene Ausdruck der naiven Neugierde, der Wissbegierde, der Verwunderung und des Verständnisses in allen diesen Gesichtern der Kinder, der Buben und Mädchen, der jungen und alten Männer ist auf's Feinste dem Leben abgelauscht und wiedergegeben. So ist auch jede Stellung und die Gruppirung der Gestalten so schlicht, wahr und natürlich, dass man nirgends den Eindruck des « Komponirten », des künstlich Gestellten und Abgewogenen empfängt.

Noch kräftiger als hier das Zusehen ist auf dem andern Bilde das Zuhören zur Anschauung gebracht. Ein Soldat von den österreichischen Kaiserjägern, der sich auf Urlaub in seinem Heimatdorf befindet, erzählt den sich um ihn versammelnden Landsleuten seine Erlebnisse in den Kämpfen in Bosnien. Wie das an seiner Seite sitzende, vom Rücken her sichtbare Mädchen und wie die alten und jungen Männer an dem Tisch ihm zuhören, wie sie gepackt von seiner Erzählung der Thaten und Leiden der kaiserlichen Truppen sind, mit welcher Spannung sie ihm lauschen, an seinen Augen, seinen Lippen hängen, — das ist in unübertrefflicher Wahrheit in dem Gesicht und der ganzen Haltung jedes Einzelnen in der versammelten Gesellschaft ausgedrückt. Und auch hier wieder, — welche Kunst der Individualisirung in diesen körperhaft aus der Fläche tretenden echt tirolischen Gestalten bei gemeinsamem nationalen Grundtypus und gemeinsamer Stimmung.

Zu der modernen künstlerischen Anschauung hat sich Defregger nie zu bekehren vermocht; dass es sich in der Malerei einzig darum handeln dürfe, gewisse farbige Eindrücke, die man von der Natur empfangen hat, oder die dem Künstler in der Phantasie aufgegangen waren, im Bilde wiederzugeben; dass es höchst unkünstlerisch sei, den Nachdruck auf das Herausarbeiten menschlicher Charaktere und des Empfindungsausdrucks in menschlichen Gesichtern und Bewegungen zu legen, bestimmte Vorgänge und Handlungen auch von stofflichem Interesse fesselnd und wahrscheinlich schildern zu wollen. Das Alles gefällt sich bekanntlich heute eine grosse Partei von Künstlern und Theoretikern als « Anekdotenmalerei » zu verspotten und zum « alten Plunder » zu werfen. Die Erscheinung der Dinge soll nach ihnen einzig aus einem Mosaik von Farbenflecken bestehen. Wer diese, so wie sie unter den verschiedenen Einwirkungen der in jedem Augenblick wechselnden Beleuchtungen sich dem Auge zeigen, festhält und auf der Bildfläche fixirt, nur der sei der wahre Maler, alles Andere bedeutungslos und überflüssig.

*Franz von Defregger.* Zitherspielerin.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.

Defregger's Auffassung von der Aufgabe der Kunst ist, wie die aller der Meister, welche bisher dem Herzen ihres Volkes lieb und theuer geworden waren, dieser modernen diametral entgegengesetzt. Seine Hauptstärke besteht gerade im Erfinden anziehender oder ergreifender heiterer oder ernster Vorgänge und Situationen, in deren

lebendiger und überzeugender Schilderung und in der der seelischen Stimmungen der von ihm gemalten Menschen, deren jeden er in der ganzen Eigenart seiner Körperlichkeit und in allen Einzelheiten seiner Tracht so leibhaftig als möglich darzustellen bestrebt ist. — Von solchen «anekdotischen» oder erzählenden Bildern des Meisters bleiben ausser den hier bereits erwähnten noch viele aufzuführen. Ich nenne nur: «Die Brautwerbung», die der selbstbewusste, stattliche, wohlhabende Bauer mit altväterischer Höflichkeit für seinen scheuen, täppischen Sohn bei der schmucken, rüstigen Bäuerin um eine ihrer hübschen Töchter anbringt; — ein Bild, dessen behaglich heitere Wirkung wieder hauptsächlich auf der so beredt dargestellten Situation und auf der feinen, treffenden Charakterzeichnung und Schilderung der Empfindungen aller Betheiligten beruht. Ferner «Das Preispferd», — eine Scene aus einem oberbayerischen Dorfe. Der auf einem Münchener Oktoberfest preisgekrönte prächtige Hengst ist, mit Kränzen geschmückt, zurückgebracht und wird nun von den Dorfgenossen des Besitzers nach Gebühr bewundert, der mit frohem Stolz das Gefühl des Sieges für sein Pferd auskostet. — Der «Liebesbrief», welcher, von dem in der Stadt beim Militär dienenden Schatz an seine Liebste geschrieben, von dieser und ihrer Freundin gemeinsam mit grosser Freude gelesen wird und auch Wort für Wort in seiner fragwürdigen Stilisirung und Orthographie vom Beschauer gelesen werden kann.



*Franz von Defregger.* Sommerhütte.

Zuweilen erzählen Defregger's Bilder auch lustige Geschichten, welche den tiefen Gegensatz der städtischen Menschen in der Schwächlichkeit beziehungsweise der Zierlichkeit und Eleganz ihrer Erscheinung und der Künstlichkeit ihrer Gewohnheiten und Manieren zu den kraftvollen, ursprünglichen Kernmenschen seines geliebten Bergvolkes, den Bauern, Jägern, Holzknechten und Dirnen, mit glücklichem Humor illustriren. Eins der bekanntesten ist das in der Berliner Nationalgallerie befindliche Bild «Der Salontiroler», das den städtischen Touristen, den Ferienwanderer in seinem nach Tiroler Schnitt angefertigten funkelnagelneuen Kostüm, in der Sennhütte rastend und von den derben Burschen gehänselt, von den hübschen, lustigen Dirnen ausgelacht, geärgert, argwöhnisch und verdriesslich zwischen ihnen sitzend zeigt. Zu dieser Gruppe Defregger'scher Bilder gehört gleichfalls das Original unseres hier dem Text eingedruckten Bildes «Mittagrast». Ein anscheinend sächsischer Beamter oder Schuldirektor, der mit seinen beiden Kindern, einem Tertianer und einem Backfisch, auf einer Tiroler Bergwanderung begriffen ist, tritt mit ihnen in eine Sennhütte ein, in welcher eine Gesellschaft von acht jungen und älteren Holzknechten, ihre kurzen Pfeifen rauchend, zur Mittagrast um den Tisch am Herde versammelt ist: breitschultrige, kraftstrotzende Enakssöhne, die mit ironischer, halb mitleidiger, kaum unterdrückter Heiterkeit die Ankömmlinge betrachten, denen sie selbst wieder ein Gegenstand des Erstaunens und der Verwunderung sind. Wieder in anderer Weise ist dieser Gegensatz zwischen dem Bergvolk und den Stadtmenschen in dem «anekdotischen» Bilde «Die gute Aussicht» zur Anschauung gebracht. Vor dem Regen hat so ein Stadtherr mit zwei hübschen Damen, wahrscheinlich Frau und Schwägerin, auf der Bergwanderung Schutz in einer Sennhütte gesucht, in welcher Jäger und Holzknechte bei den beiden Sennerinnen rasten. Diesen Männern scheinen die beiden Stadtdamen in der gewinnenden Anmuth ihrer Erscheinung und der einfachen Nettigkeit und Kleidsamkeit ihrer



Franz von Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Plauderei.

sommerlichen Reisetrachten gar nicht übel zu gefallen. Sie bezeigen ihnen alle Höflichkeit, deren sie fähig sind, und sagen ihnen, zum nicht geringen Aerger der beiden Dirnen, die schmollend und grollend zur Seite sitzen, die schmeichelhaftesten Dinge. Der nichts ahnende Gatte der einen Dame schaut indess hinaus in die Landschaft und hinauf nach dem Himmel, ob der Regen nicht bald enden und die Sonne wieder durchbrechen will. Die lustigen Tiroler Buben und Dirnen auf dem merkwürdigen Bilde «Zur G'sundheit», deren lachende Gesichter sämmtlich dem Beschauer zugewendet, deren Augen auf die unsern gerichtet sind, während sie die mit rothem Wein gefüllten Gläser erheben, um uns zuzutrinken, — sie scheinen durch unsern Anblick ähnlich berührt, wie jene Holzknechte durch den der Stadtherren. Ihre Munterkeit hat etwas durchaus Ironisches, Spöttisches. Aber von wunderbarer Lebendigkeit ist der Blick aller dieser uns neckend grüssenden Augen.

Eine Gesellschaft von Männern und Buben aus dem tirolischen Landvolk schildert in voller realistischer Wahrheit und ohne jede Verklärung durch poetischen Humor ein neueres Bild unseres Meisters, «Treibersuppe». Die zum Treiben des Wildes für die Herren Jäger Angeworbenen sitzen um die mit Knödelsuppe gefüllte grosse, tiefe Schüssel, aus der jeder mit dem eignen Löffel herausfischt, was er erlangen kann. Begierig lungernd, in der Hoffnung, dass auch für sie etwas abfalle, sehen die beiden Täckel den Essenden zu. Im Hintergrund stehen die zum Aufbruch bereiten Jäger, noch mit der Wirthin plaudernd.

Unabsehbar ist die Reihe der von Defregger gemalten Einzelgestalten und Brustbilder tirolischer Männer und Dirnen. Diese blicken uns meist aus klaren, ernsten Augen so treuherzig in die unsern, und es geht von ihnen gleichsam ein Hauch von Reinheit und Güte aus, dass ihr Anblick im Innersten erquickt und wohlthut. Ein solches liebliches Tiroler Kind, von dessen Bilde letzteres in vollem Maass gilt, wenn seine Augensterne auch niederblickend von den breiten Lidern bedeckt werden, ist auch die «Zitherspielerin». Im vorigen Jahr gemalt, zeigt das Werk noch die ganze jugendliche Frische und Freudigkeit der Empfindung des Meisters und die vollendete Meisterschaft in der Durchführung aller Theile.

*Franz von Defregger.* Wie die Alten sungen —

Aus dem gewohnten Darstellungskreise ist Defregger seit jenem ersten Madonnenbilde für die Kirche seines Geburtsortes meines Wissens nur noch zweimal hinausgegangen: in dem phantastisch-scherzhaften, grotesk-humoristischen Bilde «Weihnachtsgaben» (unterzeichnet: «Christabend 1885»), das eine zwergen- oder gnomen-Höhlenbewohner-Sippe aus der prähistorischen Zeit des Gebirglandes schildert: Die Männer ziehen ein mit dem primitiven Bogen und Steinspiess erlegtes Reh in ihre Höhle hinein, wo die halb thierische liebe Familie, das scheussliche Weib und die noch scheusslicheren Kinder, mit der Gier des Hungers und „im Vorschmack künftiger Freuden“ dem Heranschleppen des Wildes zusehen. Das Bild ist eine in heiterer Laune gemalte Gelegenheitsskizze, in der auch die Stimmung der Landschaft, das trostlos Unwirthliche und Grausige der Natur, in welche diese Lebewesen versetzt sind, vorzüglich herausgebracht ist. Das zweite jener Bilder, deren Gegenstände nicht der unserm Meister vertrautesten heimischen Welt entlehnt sind, ist das 1886 gemalte der auf Wolken dahinwandelnden Heilandmutter und Himmelskönigin mit dem Kinde auf dem Arm. Eine Gestalt voll Hoheit

mütterlicher Innigkeit und Demuth zugleich, umgeben von lieblichen Engelsköpfchen, die aus den Wolken rings um sie hervorlauschen und die „Jungfrau, Mutter, Königin, Göttern ebenbürtig“ anbetend begrüssen.



*Franz von Defregger.* Almhütte.

Dass ein Künstler, der so wie Defregger in den Gesichtern der Menschen zu lesen und so ihr eigenstes Wesen in den von ihm gemalten zum Ausdruck zu bringen versteht, auch ein vortrefflicher Bildnissmaler sein muss, liegt auf der Hand. Diese besondere Gattung der künstlerischen Thätigkeit aber hat ihn niemals so sehr in Anspruch genommen, dass sie auch nur für Zeiten seine eigentliche schöpferische Arbeit ernstlich unterbrochen hätte. Die von ihm von Zeit zu Zeit gemalten Bildnisse sind überwiegend solche, die nur zum eignen Vergnügen für seine Freunde oder für das eigne Haus ausgeführt wurden. Eins der originellsten und reizvollsten der letzteren Art gibt unser Textbild wieder. Mit väterlicher Lust und Liebe gemalt, schildert das um Weihnachten vor zwei Jahren entstandene die drei Buben, welche des Meisters glücklicher Ehe entsprungen sind, seinen Franzl, Hans und Friedl, auf des Vaters Wegen wandelnd, d. h. nebeneinander vor zwei Staffeleien sitzend und jeder bieder und emsig auf seine Art malend und zeichnend. Man sieht sie nur in der Rückenansicht, von den Gesichtern nur die perspektivisch verschobene linke Wange. Aber trotzdem ist jeder der kleinen angehenden Künstler so lebendig vor uns hingestellt, dass wir die Besonderheit seines Wesens schon aus der Haltung der Gestalt und des Hinterkopfes deutlich zu erkennen meinen. Nichts Gestelltes, Posirendes ist an diesen Knabenfiguren. Sie scheinen nicht zu ahnen, dass sie gemalt werden, und geben sich in voller naiver Unbefangenheit.

Auch das diesem Text eingedruckte Bildniss des Meisters selbst ist ein Werk von ihm. Vor zwölf Jahren gemalt, ist es auch heute noch von sprechender Aehnlichkeit. Wenn jemals eines Menschen Antlitz der Spiegel seiner Seele gewesen ist, Formen und Ausdruck eines Kopfes in vollster Harmonie mit den Werken gestanden haben, welche sein Geist geschaffen, seine Hand verwirklicht hat, so ist es Defregger's. Mögen diese treuen Augen, welche das Leben und zumal das der Menschen seines Volkes so liebevoll angeschaut, so tief in deren Erscheinung, in deren Herz und Gedanken eingedrungen sind und den Kern der Schönheit und Anmuth auch in der rauhesten und bescheidensten Schale erkannt haben, noch lange Jahre in solcher Klarheit leuchten und blicken wie bisher. Mögen hinter dieser reinen Stirn noch viele verklärte Spiegelbilder der mit diesen Augen beobachteten und erfassten Wirklichkeit erblühen, ebenbürtig jenen, durch die der Meister bis diesen Tag seine Zeitgenossen immer von Neuem erbaut, erquickt und in dem tröstlichen Glauben bestärkt hat, dass die Welt, die schöne Welt kein blosses Jammerthal ist, sondern werth, darauf ein Mensch zu sein.



# JOHANNES.

## EINE KÜNSTLERGESCHICHTE

VON

## KARL WOERMANN.

1.

Wer ihm begegnete auf der Strasse,
Sah unwillkürlich sich nach ihm um,
Dem Burschen vom schmucksten Ebenmasse
Mit braunen Augen, so gross, so stumm.
Die Augen waren's. Sie zogen jeden
Zu sich herüber mit Zauberfäden.
Sie waren so gross und leuchtend braun
Und schienen doch nur nach innen zu schaun.

Er hiess Johannes und war ein Maler,
Was man so Maler zu nennen pflegt:
Die einst er geerbt, die wenigen Thaler,
Als Lehrgeld hatt' er sie angelegt.
Vom Pfade, den die Schule geboten,
Noch hatt' er nimmer sich keck entfernt:
Nach wenig Lebendem, vielem Todten
Hatt' zeichnen er und malen gelernt.
Doch als aus dem Malsaal ihn vertrieben
Vorzeitig bitterer Armuth Noth,
Da war er muthig in München geblieben
Und malte tapfer um's tägliche Brot
Er hatte klug sich den Meisterbildern
Der alten Pinakothek geweiht,
Und rasch gelang es ihm, nachzuschildern
Die köstlichen Werke der goldenen Zeit.
Wie Dürer, Murillo und Rembrandt malten,
Das hatt' er heraus — und wie Rubens schuf;
Und weil die Fremden ihm leidlich zahlten,
So war er, so blieb er ..... Kopist von Beruf.

Doch nie in der Natur gelesen
Hatt' er der Kunst geheimstes Wesen,
Noch nie nach echter Künstler Art
So brünstig der Natur und zart
Als wie ein Bräutigam der Braut
In's Antlitz und in's Herz geschaut.
Drum auch beschleunigt er die Schritte,
Wenn einmal ihn in Münchens Mitte
Sein Weg dem Ort vorüberführt,
Wo, frisch getaucht in Lebensfluten,
Die junge Kunst thront, deren Gluten
Das Licht der Sonne selbst geschürt.
Und offen schmäht' er dann die Brunst
Der jugendfrischen Feuergeister
Und lobte nur die alten Meister
Und ihre ewig junge Kunst.
Doch heimlich zog ihm mit Klagetönen
Die alte Wahrheit durch den Sinn,
Dass ewigjung auch im Reich des Schönen
Nur bleibt, was jung war vom Beginn.
Und heimlich knirschte er mit den Zähnen
Und fluchte der Fessel, die er trug,
Und wagte in heissem Traumessehnen
Zu Sonnenhöhen den Adlerflug
So wandelt' er einsam durch die Gassen,
Den Blick in sich zurückgewandt,
Bis er, entflohn den Menschenmassen,
Vor seinen alten Bildern stand.

Ernst sass er vor der Staffelei.
Noch einen Zug, und er war frei.
Es war sein letzter Pinselstrich
Am Abbild jenes Meisterstückes,
Auf dem der grosse Rubens sich
Gemalt in Stunden reinsten Glückes
Mit seiner Isabella Brandt,
Der jungen Gattin, Hand in Hand.
Johannes sah sich um im Saale,
Den, mild durchglüht vom Mittagsstrahle,
Der durch das Glasdach niederfiel,
Sein Blick durchschweifte ohne Ziel.
Doch hatt' er bald ein Ziel gewonnen:
Er traf ein Mädchenangesicht,
Mit hellen Augen, klar wie Sonnen,
Und warm wie weiches Frühlingslicht.
Mit ihren Eltern, zücht'ger Weise,
Schritt Anna durch des Saales Glanz.
In München fremd, auf langer Reise,
Umschwärmten sie der Bilder Kranz.
Rasch näherten sie sich Johannes
Und rasch dem Werk, vor dem er sass,
Indess der Blick des jungen Mannes
Die Fremden weltvergessen mass

War es sein Blick, der sie gezogen,
Das braune Auge, lichtdurchstrahlt?
War es des Bildes Frühlingswogen,
Das Rubens sonnenhell gemalt?
Johannes trat zurück bescheiden,
Zog seine Staffelei zur Seit'
Und liess der Fremden Blick sich weiden
An Rubens' Farbenherrlichkeit.
Sie priesen laut das Bild der Minne,
Doch flochten ein des Nachbilds Ruhm,
Das, rasch geprüft mit mildem Sinne,
Ward der Beglückten Eigenthum.
Auch Anna prüft' es mit Entzücken:
« Ach! dass ich's selbst so treffen könnt'!
Ich glaube fast, es müsst' mir glücken,
Wär' reich're Uebung mir vergönnt! »
Ihr Vater drauf: « In schlicht'ren Farben
Hast du ja manches schon gewagt.
Die Kunst, die andre sich erwarben,
Warum denn wär' sie dir versagt? »
Da flammt ihr Auge Freudenstrahlen:
« Ihr willigt ein, ihr lasst's geschehn?
Ich lerne hier in München malen,
Eh' Rom wir und Neapel sehn? »
Die Mutter billigt's, liebreich nickend,
Und sprach in welterfahr'nem Ton,
Johannes in das Antlitz blickend:
« Der Lehrer, denk' ich, fand sich schon. »
Johannes konnte kaum erwidern.
Es lag wie Erz in seinen Gliedern
Und traumschwer zog's durch seinen Sinn,
Als ihm die Mutter reicht' die Hand
Und, schüchtern-keck, als Schülerin
Das schöne Mädchen vor ihm stand.

---

II.

Am lauschigen Wäldchen in Münchens Mitte
Liegt, breit gelagert, der Gasthofbau,
Drin jeder der eigenen Heimat Sitte
Gelassen und vornehm trägt zur Schau.
Dort rasten im Schatten hoher Bäume
Auch unsere Reisenden aus Berlin
Drei Monde nun noch im Reich der Träume,
Eh' über die Alpen sie weiterziehn.
Ein luftiger Raum, mit Nordlichtschimmer
Dem offenen Hofe zugekehrt,
Ist Anna's trauliches Werkstattszimmer,
In dem Johannes sie malen lehrt.

O Wonne zu lehren, o Lust zu lernen,
Wenn Jugend der Jugend Odem spürt,
Des Lehrers Wort, wie aus Wunderfernen
Ein goldener Klang, die Seele berührt!
Da fliegen die Pulse fieberisch jagend,
Der Mund verstummt und das Herz erbebt,
So oft die Schülerin leise fragend
Den Blick zum Blicke des Lehrers erhebt.
Und was die Lippen zu sagen zaudern,
Da doch die Mutter am Fenster sitzt,
Die plötzlich redenden Augen plaudern
Einander es aus, dass es leuchtet und blitzt!

Doch als Johannes, zum üppigen Mahle
Im langen holzgetäfelten Saale
Von Anna's Eltern gebeten zu Gast,
Zur Seite ihr sass, den Alten genüber,
Ward stummer wieder sein Blick und trüber:
Er sass, wie von Scham und Reue erfasst.
Und ob auch der Schaumwein perlt in der Schale
Und heiter der Alte herübernickt,
Die Mutter, umspielt vom Demantenstrahle,
Mit freundlichen Reden in's Aug' ihm blickt,
Und ob auch Anna den schmucken Genossen
Mit sinnigen Worten innig beglückt, —
Einsilbig erwidert er und verschlossen; —
Doch, was er sagt, gefällt und entzückt.
Sie priesen alle, als er gegangen,
Des Künstlers Ernst und bescheidenen Sinn;
Und Anna träumte in süssem Verlangen
Entgegen des neuen Tages Beginn.

Johannes aber stürmte verlassen
Hinaus in die weiten, wogenden Gassen,
In deren bläulichen Dämmerschein
Das Gaslicht rotgelb züngelt' herein,
Hinüber zum buschigen Isargestade,
Wo einsam er wandelt' finstere Pfade.
Dort kühlt ihm ein Lufthauch die brennende Stirn;
Doch fieberisch wogt es ihm im Gehirn:

«Wer bin ich? was kann ich? was hab' ich geleistet,
Dass ich mich, lehren zu wollen, erdreistet;
Und bin doch selbst noch so weit vom Ziel,
Und hab' noch zu lernen so viel, so viel!
Wer bin ich, dass ich mich unterwinde,
Den Blick zu erheben zum Sonnenkinde?
Nichts brächt' ich als Liebe, sie brächte das Gold:
Mein Leben lang blieb' ich in ihrem Sold.»

War Narrheit die Liebe, die ihn begeistert,
War Narrheit der Stolz, der den Aermsten meistert':
Sein Herz war zum Ueberlaufen voll:
Der Stolz und die Liebe machten ihn toll.

Jetzt stand er starr auf der Isarbrücke;
Die Wogen schäumten in rasender Tücke.
«Ein Sprung hinab in die tosende Flut,
Und gestillt wär' das Fieber, gelöscht die Glut!»
Da hallte die Brücke von Tritten wieder,
Studenten sangen lustige Lieder.
Ihr Singen, ihr Lachen, ihr Lebensglück,
Zum Leben zog es auch ihn zurück.
Heim schlich er, von wirren Bildern umfangen,
Und warf sich auf's Lager mit schwerem Sinn;
Dann träumt' er, auch er, mit neuem Verlangen
Entgegen des neuen Tages Beginn.

Zu Monden wurden die Tage und Wochen;
Schon nahte heran der Abschiedstag;
Die Herzen schlugen im gleichen Schlag;
Doch nimmer wurde das Wort gesprochen.
Johannes wurde fester und freier,
Je näher die Trennungsstunde kam,
Doch wob sich aus Liebe und Liebesgram
Um Anna's Stirne ein grauer Schleier.
Was bliebe dem Blick der Mutter verborgen?
Sie hatte alles geseh'n und gewusst.
Sie forschte und fragte. An ihrer Brust
Enthüllte Anna des Herzens Sorgen.
Die Mutter beichtet' es ihrem Gatten.
Der Alte war zu Allem bereit.
«Er ist zu bescheiden. Dass wir es gestatten,
Ich sag's ihm selbst zu geeigneter Zeit.
Wozu denn all der goldene Schimmer,
Der Kelch des Glücks, aus dem wir geschlürft,
Wenn unsere einzige Tochter nimmer
Dem eigenen Herzen folgen dürft'?»

Dann nach der Tafel lud er Johannes
Zur Ausfahrt ein. Sie fuhren zu zwei'n
Hinaus durch den Park zum Rande des Tannes,
Der dunkel umsäumt die Au' und den Rain.
Aumeisters Frieden und Waldluft-Frische!
Den Alten durchrieselte fröhliche Kraft.
Dort unter den Bäumen am blanken Tische
Trank mit dem Jungen er Brüderschaft:
«Ward mir ein Sohn versagt vom Geschicke
Betracht' ich nun dich als meinen Sohn.
Wahrhaftig vom ersten Augenblicke,
Da dich ich gesehen, liebt' ich dich schon.»

Kaum konnte Johannes an sich halten,
In seine Wangen schoss das Blut.
Er drückte stumm die Hand des Alten,
Zum Weinen schwer war ihm zu Mut.
Und schweigend sassen sie beisammen,
Getroffen beide bis ins Mark,
Bis sie im Glanz der Abendflammen
Nach Hause fuhren durch den Park.
Da sprach der Alte leise weiter:
«Ich bitte dich um eine Gunst:
Sei nach dem Süden uns Begleiter!
Neu blüht im Süden deine Kunst!»
«Nein, nein, der Süden würd' sie morden!»
Johannes rief es fassungslos,
«Ich wurzle fest im heim'schen Norden,
Nur in der Heimath werd' ich gross.»
Da rief der Alte, halb von Sinnen:
«Dann folge doch des Herzens Zug!
Ein Doppeldasein zu beginnen,
Bist du wahrhaftig Manns genug!
Dass ihr euch liebt, ich kann's beschwören,
Ich fühl' es, dass du Anna liebst;
Und heut' noch soll sie dir gehören,
Wenn heute du dein Wort ihr giebst.»

«Lass ab, lass ab, mein Herz zu quälen;
Es schlägt wie andere Herzen, warm.
Doch nimmer kann ich mich vermählen.
Nur wenig schaff' ich und bin arm!»
«Du Thor, was sprichst du, dir zum Leide!
Da fahr' ein Donnerwetter drein!
Genug besitz' ich für euch beide
Was mein und ihr ist, ist auch dein!»
Johannes drauf, vom Zorn geröthet,
Als kämpf' er für sein Seelenheil:
«Wenn alles Gold der Welt Ihr bötet, —
Um Gold wär' doch mein Herz nicht feil.
Nein, nein, ich fühl's, ich darf hienieden
Nicht glücklich sein so leichten Kaufs.
Ob ich hindurch mich kämpf' zum Frieden,
Geheimniss ist's des Schicksalslaufs.»

Erschüttert sassen sie und schwiegen,
Von Traumgestalten wirr umspielt,
Bis an den breiten Gasthofstiegen
Der leichte Wagen wieder hielt.
Doch als vor der bekannten Pforte
Johannes mit dem Alten stand,
Reicht' er mit raschem Abschiedsworte
Entschlossen plötzlich ihm die Hand:
«Dank, tausend Dank für alles Gute
Und Liebe, das ihr mir gethan!
Ich fühl's wie Fieberglut im Blute:
Hier trennt sich uns're Lebensbahn.
Noch einmal mit hinauf zu gehen,
Verweigert mir den Dienst mein Fuss.
Vielleicht, vielleicht — auf Wiedersehen!
Und Anna — meinen Abschiedsgruss!»



Franz von Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Tharerwirth.

Fest sprach er es und war verschwunden.
Der Alte starrte stumpf ihm nach.
Dann zog mit frischen Herzenswunden
Er sich zurück in sein Gemach . . . .
Als andern Tags er mit den Seinen
Dem Alpenkamm entgegenfuhr,
Sass Anna bleich da, blind vom Weinen,
Ein armes Kind des Schmerzes nur!

III.

Hinaus, hinaus! Die Welt ist so gross,
Der Himmel so hoch, so leuchtend die Luft!
Hinaus, hinaus in's Dachauer Moos!
Hinaus in den Wald- und den Haideduft!
Hinaus, in der Luft und im Licht zu baden,
Hinaus zu des Würmsee's Prachtgestaden,
In dessen hellem, smaragdenem Glanz
Sich spiegelt der fernen Alpen Kranz!

Feldafing und Tutzing! waldige Wege
Und leuchtende Fernen und Blüthengehege!
Seeseiten und Bernried! Riesenbäume!
Und blumige Wiesen als Ufersäume!
Und drüben die Rottmannshöhe! Wie weit
Dehnt rings sich die lachende Herrlichkeit!

Johannes folgte zum ersten Mal,
Frei einen sonnigen Sommer lang
Von täglicher Noth und nagender Qual,
Des eigenen Herzens stürmischem Drang.
Er eilte hinaus an's Herz der Natur,
Hinaus in die fluthdurchrauschte Flur.
Die Blumen blühten, die Sonne strahlte,
Die Berge schienen zum greifen nah.
Da sass er und sah, da sass er und malte,
Und staunend malte er, was er sah;
Denn plötzlich hatt' sich ihm Alles erschlossen,
Was lang ihn gequält, was lang ihm gefehlt.
So lichtdurchflossen, so glutdurchgossen,
So ganz vom göttlichen Odem beseelt
Erschien ihm die Welt, wie er nie sie gesehen,
Und fast so strahlend, in Licht getaucht,
Sah er sie, sonnenglanz-durchhaucht,
Auf seiner Leinewand neu erstehen.

So zwischen dem See und dem Waldesrand
Zu sitzen, den Pinsel in sehender Hand,
So dazusitzen in blumiger Au,
Hoch über sich, leuchtend, des Himmels Blau
Und vor sich die Alpen am Erdensaum,
Das schien ihm ein wonniger Märchentraum;
Und blütenumsprossen und frühlingsmild
Erschien in dem Traume ihm Anna's Bild.
Wohl zog es wie Schmerz durch seine Brust,
Dass er von ihr scheiden, sie meiden gemusst;
Doch zog es vorbei, wie ein Wolkenspiel,
Aus dem ein Schatten zur Erde fiel;
Denn dass er der Aermsten, selbstvergnügt,
Die bitterste Kränkung zugefügt,
Das ahnte er nicht, das wusste er nicht.
Er sah in dem Traum sie im lachendsten Licht
Und sah ihr in's Auge, der selige Thor,
So frei und innig, wie je zuvor.
Sie liebte ihn ja und er liebte sie heiss;
Und wenn er jetzt kämpfte, sie war der Preis;
Und wenn er, zum Trotze den Hindernissen,
Das leuchtende Ziel erreicht im Flug,
So werd' er sie schon zu finden wissen
Und heim sie führen im Siegeszug.

So sass er und malte, so sann er und träumte;
Da stand am Schilf, das den See umsäumte,
Im lichten Gewande ein blühendes Weib.
Johannes malte es, rasch entschlossen,
Von Blumen umsprossen, vom Lichte umflossen.
Sie sah es und blieb wie zum Zeitvertreib.

So sann er und träumte, so sass er und malte,
Da stand der junge Jäger am Holz,
Dem Abends im Dorf er die Zeche zahlte.
Der hielt ihm Stand, und sein Auge strahlte;
Dem Künstler zu stehen war er stolz.
Es war ein Bursche so schlank und so stramm
Wie je nur einer vom Alpenstamm.

So füllten Johannes' Studienmappen
Sich rasch mit Skizzen aus Wald und Flur.
Nun braucht' er nicht mehr im Dunkeln zu tappen,
Nun hatt' er in's Herz geschaut der Natur.
O Seligkeit! ihr in's Herz zu schauen,
Die eigene Liebe schaut' er hinein.
Ihm glänzten die Berge, die Triften, die Auen
Im leuchtenden Liebessonnenschein.
Die lichte Natur und die Liebesflammen
Sie flossen zusammen in himmlischer Brunst,
Sie flossen vor seinen Augen zusammen
Und wurden in seiner Seele zur Kunst.

So hob er die heil'ge Natur auf den Schild.
So malt' er sein erstes eigenes Bild:
In blumigen Rasenraines Schwelle
Die blühende Maid am Waldesrand,
So wahr, als sei sie leibhaftig zur Stelle,
Und doch so licht, wie vom Himmel gesandt.
Und bei ihr der schmucke Jägergeselle,
Der neben ihr stand, halb abgewandt,
Als sie mit Augen voll Sonnenhelle
Die Blumen ihm reichte mit zarter Hand,
Die Blumen, die sie zum Strausse wand.
Er aber wies sie zurück mit der Linken
Und wies mit der Rechten zum Walde hinauf.
Sie sah in der Abendsonne blinken
An seinem Rücken der Flinte Lauf,
Sie sah, dass im Walde, fern und hoch,
Ein Rudel Rehe vorüberzog;
Doch scheidend wandt' er das Angesicht
Zur Schönsten zurück im Abendlicht;
Und alles, was ihm die Seele bewegte,
Die Lieb' und der Stolz, die im Herzen er hegte,
Es lag in des Blickes heisser Glut,
Der fest und tief in dem ihren ruht'.
Und zwischen den Blumen im Vordergrunde,
Sich lustig tummelnd, des Jägers Hunde!
Und rechts der waldigen Höhe Bogen!
Und links des Landsees schimmernde Wogen!
Und ferne über dem glitzernden See
Der zackigen Alpen leuchtender Schnee.

Es war kein Bild von heroischem Zug,
Kein Bild von gewaltigem Geistesflug;
Doch Alles gesund und Alles wahr
Und köstlich gemalt und sonnenklar,
Die Formen und Farben vom Himmelslicht
Zusammengehalten im Gleichgewicht,
Des Alls und der Menschheit Seele gepaart
Zu echter Kunst von inniger Art.

Im säulengeschmückten Künstlerhaus
Nun stellte das Bild Johannes aus,
Im Kunsthaus drüben am Gartensaum,
Drin's sprüht und schimmert wie Bergflut-Schaum.
Er hatt' es «Stolz und Liebe» getauft.
Am nächsten Tag schon war es verkauft.
Und Alle lobten's, und Jedermann
Beneidet den Glücklichen, der es gewann.
Doch neidlos tönte Johannes' Preis
In Münchens Künstler- und Kennerkreis.

Gefeiert von Künstlern, gerühmt von Kennern,
Geliebt von den Frauen, verehrt von den Männern,
Genoss Johannes zum ersten Mal
Der Hauptstadt Lust und der Hauptstadt Qual.
Doch siegte die Qual nur allzubald.
Er sehnte sich wieder hinaus an den Wald,
Er sehnte zurück sich aus all dem Dunst
Ans Herz der Natur und ans Herz der Kunst,
Er sehnt' sich aus all dem Liebesglück
Nach seinem Liebessehnen zurück.

Hinaus! hinaus! auf's Neue hinaus!
Zum Waldesweben, zum Wellenbraus!
Dort schwoll ihm von heiliger Schaffenskraft
In allen Adern der Lebenssaft
Die Spiegelbilder der grossen Natur
Nun schmückte er bald mit Menschen nur,
Mit wirklichen Menschen von Fleisch und Blut,
Voll Zornesgewalt und Liebesgluth,
Und bald mit Wesen in Menschengestalt
Voll Liebesgluth und Zornesgewalt,
Der Dichterträume fröhlicher Brut,
Voll lachender Lust und voll Uebermuth.

Die Liebe, die er im Herzen trug,
Die Kunst und das Glück, sie blieben ihm hold
Bild malt' er auf Bild, und Zug um Zug
Erhielt er zurück sie, verwandelt in Gold.
So flossen ihm fast wie Traumesweben
Zwei arbeitsschöne Jahre dahin.
Von Allem sah er sich schon umgeben,
Wonach ihm einstmals stand der Sinn.
Und immer üppiger spross und mächt'ger
Empor der heimlichen Liebe Keim,
Je anmuthsreicher er sich und prächt'ger
Geschmückt sein eigenes Künstlerheim.
Bald konnt' er die Sehnsucht nicht mehr zügeln,
Die ihn zu Anna's Füssen zog,
Bis er mit brausenden Dampfesflügeln
Dem weiten Norden entgegenflog.

---

IV.

Am Himmelszelt, dem nordisch blassen,
Hellgraue Wolken eilig ziehn;
Und dunkelgraue Menschenmassen
Ziehn durch die langen breiten Gassen
Der jungen Riesenstadt Berlin.
Doch vor dem Brandenburger Thor
Steigt aus dem farbigen Blumenrande,
Erhaben wie ein Kirchenchor,
Der frische deutsche Wald empor,
So echt wie einer nur im Lande.
Und rings um grüne Waldesgrenzen
Dehnt endlos sich das Häusermeer.
Die blanken Spiegelscheiben glänzen
Hervor aus Blüthenbüschen-Kränzen
Und Säulenhallen, marmorschwer.
Umstrahlt von heisser Mittagshelle,
Stand an umblühten Hauses Schwelle
Johannes, Einlass heischend, dort.
Ein alter Diener, rasch zur Stelle,
Fiel weinend ihm sogleich in's Wort:
« Ach! ach! der Herr nennt Unglücksnamen!
Wie soll ich Alles nur gestehn?
Die Thränen, die in's Aug' mir kamen,
Verrathen halb schon, was geschehn:
Die alte Herrschaft ist gestorben,
Nachdem sie Hab' und Gut verlor.
Der neuen, die dies Haus erworben,
Nun hüt' ich das bekannte Thor. »
« Und Anna? » rief Johannes bebend.
Schrill klang es, wie ein Schmerzensschrei.
« Sie lebt, doch lebt mehr todt als lebend,
Von keiner Erdensorge frei. »
Und als Johannes starr vor Schrecken,
Mit Augen, Mitleid zu erwecken,
Dem Pförtner in das Antlitz sah,
Erzählt' er Alles, wie's geschah.
« Ach Herr, ich denke gar zu gern
An meinen guten alten Herrn.
Gross war sein Glück, gross sein Verstand,
Doch rein sein Herz, rein seine Hand.
Als so nach alter Bürgerart
Er grossen Reichthum sich gespart
Da wollt' er frei sein bis zum Grab,
Brach hinter sich die Brücken ab,
Im Schooss des Glückes selbst zu ruhn
Und Gutes aller Welt zu thun.
So stand er da, ein Ehrenmann,
Der aller Herzen sich gewann.
Doch weil auf ihn konnt' jeder baun,
Schenkt' andern er zu viel Vertraun:
Was er durch Müh' und Fleiss erzielt,
Die andern haben's ihm verspielt.
Als mit den Seinen vorig Jahr
Er noch im fernen Süden war,
Zerbrach wie Glas sein ganzes Glück;
Er kehrte bettelarm zurück,
Doch lernt' nicht mehr, was Unglück lehrt.
Am Tag nachdem er heimgekehrt
Fand man ums erste Morgenroth
In seinem Bett den Alten todt.
Bleich lag er da, von Blut bedeckt,
Auf weissem Linnen hingestreckt,
An seiner Schläf' — ich seh es noch
Der Kugelwunde kleines Loch.
Mein guter, guter Herr! Es barg
Am dritten Tag die Gruft den Sarg ....
Und meine liebe Herrin drauf!
Ihr schien verwirrt der Weltenlauf.
Ein schweres Fieber streckt' sie hin
Und Nacht umhüllte ihren Sinn.
Das Fräulein pflegt' sie gut genug,
Doch schon nach vierzehn Tagen trug
Man sie, auch sie, zu diesem Haus
Zur letzten Ruhestatt hinaus. »

« Und Anna? » abermals entrang
Johannes Brust sich's schmerzensbang.
« Ach Herr, ich seh's, der Herr fühlt mit,
Was ich um unser Fräulein litt.
Das arme Fräulein floh verstört
Das Haus, das nicht mehr ihr gehört'.
Man liess ihr kaum vier Wochen Zeit
Zu ordnen ihre Dürftigkeit.
Mir war's, als sie dies Thor verliess,
Als ob ich selber sie verstiess!
Fast aller Habe war sie bar;
Doch hiess es, dass sie in dem Jahr,
Da von Berlin sie weilt' entfernt,
Die Kunst der Malerei erlernt.
Sie selber sprach, sie dächte nun
Den armen Fraun es gleich zu thun,
Die in Gemäldegalerien ......»
Da unterbrach der Künstler ihn:
« Wo wohnt sie? Ist sie in Berlin? »
« Ach Herr, wohin wohl sollt' sie ziehn?
Hier blieb sie, wo die Kunst sich lohnt.
Doch weiss ich nicht, wo jetzt sie wohnt. »
Johannes war's als würd ihm mitten
Durch's arme Herz hindurchgeschnitten.
Er liess den Diener grusslos stehn,
Der ihn mit langen, hast'gen Schritten
Sah durch den Wald stadteinwärts gehn.

Wohin er eilt', sein Glück zu finden,
Johannes hatt' dess selbst nicht Acht:
Durch's Säulenthor, entlang den Linden
Zog weiter ihn des Schicksals Macht;
Und von der Marmorbilderbrücke
Durch's blüthenduft'ge Lustgeheg
Zum Heim der Völker-Meisterstücke
Führt ahnungssicher ihn sein Weg.
An ion'schen Säulenkapitälen
Vorüber steigt die Trepp' empor;
Zu lang gedehnten Bildersälen
Führt links und rechts ein Eingangsthor.
Still war es im Velasquez-Raume,
Wo Kunst geworden die Natur;
Ein Weib stand, malend wie im Traume,
Vor dem Prinzesschenbilde nur.
Johannes blieb am Eingang stehen,
Von Furcht und Hoffnung festgebannt
Ihr Antlitz konnt er noch nicht sehen;
Doch hatt' er Anna gleich erkannt.
Im schlichten schwarzen Wollenkleide
Vertieft in ihre Malerei,
Stand ohne Schmuck sie und Geschmeide
Geschäftig vor der Staffelei.
Ob sie im Rücken spürt' den Späher?
Sie wandte plötzlich ihr Gesicht.
Erschrocken trat Johannes näher:
Sie war so bleich wie Mondeslicht.
Leis auf schrie die verlassne Waise,
Als er ihr nahte, frisch und roth,
Nur « Arme Anna » sagte leise
Und liebreich ihr die Rechte bot.
Sie nahm sie nicht. Sie senkte zitternd
Den Blick, der scheu zu Boden glitt,
Und zog, sich selbst den Kelch verbitternd,
Vor ihm zurück den schwanken Schritt.
Johannes sah's und sprach betroffen:
« Ach Anna, kennst du mich nicht mehr?
Sieh' heut' erfüllt sich unser Hoffen!
Dich heimzuholen kam ich her. »
« Mich heimzuholen? » halb verstohlen
Entwand es ihren Lippen sich,
« Johannes, ach, mich heimzuholen?
Du redest irr. Ich fürchte mich. »
« Ach Anna, wohl hab' ich vernommen,
Was dir vom Schicksal ist geschehn;
Ich werde mit dir, schmerzbeklommen,
An deiner Eltern Grabe stehn.
Jetzt aber denk' auch du der Wochen
Die wir verlebt am Isarstrand:
Was unsre Herzen dort gesprochen,
Das meine spricht's noch unverwandt. »



Franz von Defregger pinx.



Ein neues Fuhrwerk.

«Johannes, rede nicht von Herzen:
Du zogst zurück dich stolz und kalt,
Als dir, nur dir, mit tausend Schmerzen
Das Pochen meines Herzens galt.»
«Ach Anna, bin ich stolz gewesen,
Vielleicht doch hatt' ich Grund dazu.
Jetzt ist mein Herz vom Stolz genesen.
Ich bin so frei, wie damals du.
Jetzt kann ich mich und dich ernähren,
Dem goldnen Sonnenscheine nah!
Jetzt muss die Liebe ewig währen,
Jetzt werde mein, jetzt sage ja!»
«Nein nein! Dich nennen alle Lippen;
Als Sieger ziehst du bei uns ein.
Ich mag nicht von dem Kelche nippen,
Der voll von deines Glückes Wein.
Warst damals du im Recht, Johannes —
Ich bin, wie du, von edlem Holz.
War es bei dir der Stolz des Mannes,
So ist's bei mir des Weibes Stolz.
Ich bin nichts, habe nichts auf Erden
Und weiss, warum ich dir gegrollt.
Nein, nein! dein Weib kann ich nicht werden,
Der Himmel hat es nicht gewollt!»

Sie zitterte an allen Gliedern,
Ihr Antlitz war verzerrt von Qual.
Johannes wollte mild erwidern . . . .
Da traten Lauscher in den Saal.
Und, mit sich selbst nicht mehr im Streite,
Liess Anna ihn erschüttert stehn.
Sie stellte rasch ihr Bild zur Seite
Und rüstete sich heimzugehn.
Er wollte folgen ihren Schritten,
Sie draussen um Erhörung bitten,
Da traf ihr Blick ihn, hart wie Stahl,
Vernichtend wie ein Wetterstrahl.
Sie ging, und wie gelähmt vom Blitz
Sank hin er auf den Ruhesitz,
Der ungestümer Schauenshast
Zur Sammlung winkt und stiller Rast.
Dort blieb Johannes sitzen, blieb,
Bis ihn hinaus der Wächter trieb,
Als er die Bildersäle schloss
Und auf die Strassen strömt' der Tross.

Da stand Johannes, lebenssatt,
Allein in der gewalt'gen Stadt,
Dem Schiffer gleich auf wildem Meer,
Den Ebb' und Fluth treibt hin und her,
Weil ihm zerbrach das Steuerrad,
Das ihm zum Ziel gebahnt den Pfad.

V.

Wem Künstlerruhm mit leuchtenden Gluten
Die Stirne geküsst, im Sonnenschein,
Der treibt auf den weiten Lebensfluten
Nicht lang' verlassen und allein.
Dass nach Berlin Johannes gezogen,
Die Linden rauschten 's einander zu.
Des Grossstadtlebens schäumende Wogen
Umtosten ihn ohne Rast und Ruh'.

Die grossen Augen, so leuchtend braun,
Sie bannten die Männer, berauschten die Fraun,
Wie einst an der Isar, so jetzt an der Spree:
Sie schienen die Welt nur im Traume zu schaun,
Im Traume von Lust und verhaltenem Wehl

Die Maler und Mimen der Hauptstadt sitzen
Mit glänzenden Reden und sprühenden Witzen
Beim Abendgelage traulich beisammen.
Die Pfropfen springen. Die Gläser blitzen.
Hell leuchten die elektrischen Flammen.
Auf weichen Teppichen tragen leise
Herbei die Diener im festlichen Frack
Das köstlichste, was an Trank und Speise
Ersonnen verwöhnter Menschengeschmack.
Die schönste junge Tänzerin sitzt
Johannes zur Seite auf schwellendem Pfühle.
Ihr Busen wogt und ihr Auge blitzt
Wie Wetterleuchten in duftiger Schwüle.
Sie schmiegt sich an ihn und schenkt ihm ein
Und wiederum ein den perlenden Wein.
Er lässt es geschehen, bis streng und mild,
Am Geist ihm vorbeischwebt Anna's Bild.
Da reisst er sich los aus dem Saus und dem Braus
Und stürmt allein in die Nacht hinaus.
Doch andern Tags, in der Werkstatt Weite,
Umgaukelt ihm plötzlich wieder den Sinn
Das Bild der üppigen Tänzerin,
Bis müde er wirft den Pinsel zur Seite
Und träumend sich streckt auf den Divan hin.

Es stürmt und schneit. Der goldene Westen
Der Zweimillionen-Seelen-Stadt
Berauscht sich wieder an schimmernden Festen
Und schmaust und plaudert und tanzt sich satt.
Johannes war in des Reiches Norden,
Begehrt und verehrt allüberall,
Kaum wusste er wie, zum Tänzer geworden,
Gefeiert eilt er von Ball zu Ball.
Das ist ein Schimmern und Flimmern und Funkeln,
Ein Rauschen unter dem Kerzenglanz!
Mit lieblichen Blonden und feurigen Dunkeln
Schwingt sich Johannes im wirbelnden Tanz.

Mit einer Wittib, noch jung an Jahren,
An Gütern reicher noch als an Geist,
Mit einer Wittib in schwarzen Haaren
Sah man ihn tanzen zu allermeist.
Sie schmückt' ihn mit Blumen, Sternen und Bändern
Bei jedem Reihentanze die Brust.
Er liess es geschehen. Er konnt' es nicht ändern
Doch hielt er zurück sich, selbstbewusst.
Sie aber deutet' die eigene Weise
In ihn hinein und aus ihm heraus.
Schon lud sie ihn ein in ihr reiches Haus
Und sass im gelad'nen, erlesenen Kreise
An seiner Seite beim üppigen Schmaus.
Und als schon kreisten die Südfruchtschalen,
Der Nachtischwein auf die Tafel kam,
Da trug sie ihm auf, ihr Bild zu malen.
Sie sprach so laut, dass es jeder vernahm.
Und als er, sich neigend, es angenommen,
In seine Werkstatt lud sie sich ein,
Am nächsten Morgen schon wollte sie kommen,
Da sollte die erste Sitzung sein.

Nun sass sie ihm täglich gegenüber
Und lächelt' ihn an im Prachtgewand,
Indessen Johannes ihr täglich trüber,
Den breiten Pinsel in hastiger Hand,
Das Bildniss malend genüber stand.
Sie merkte es nicht, sie lächelte heiter,
Bis er's vollendet mit siechender Kunst.
Da pries sie das Bild, fuhr heim es heiter
Und rühmte sich noch mit des Meisters Gunst.
Er aber hatte noch Augen zum Sehen:
Das Bild war schlecht: er sah's nur zu gut.
Das Bild war schlecht. Und ihm war zu Muth,
Als müss' er in Schanden untergehen,
Versinken in schlammig goldener Fluth.

Die Salome mit dem Haupte des Täufers
Noch hatt' er stehn auf der Staffelei;
Schon harrte des Bildes das Geld des Käufers
Der's zahlen wollt', wenn es fertig sei.
Jetzt glaubte Johannes das Bild zu vollenden,
Wie längst er es zu vollenden geglaubt;
Doch immer von neuem mit zitternden Händen
Begann er zu malen der Jungfrau Haupt.
Ihm war's, als ob es das Antlitz trüge
Der schwarzen Wittib, die gut ihn bezahlt.
Nur kenntlicher wurden ihre Züge
Je öfter das Haupt er neugemalt!
Es wurde nicht schlechter, es wurde nicht besser;
Wirr' wandt er sich ab von der Staffelei,
Und bebend vor Unmuth griff er zum Messer
Und schnitt das schnöde Linnen entzwei.

Erschüttert hörte Anna die Kunde,
Wie in Berlin Johannes es trieb;
Denn tief im innersten Herzensgrunde,
Da hatte sie lieb ihn, wie einst so lieb.
Von einer Freundin aus alten Tagen,
Die noch bei keinem Feste gefehlt,
War heimlich ihr alles zugetragen,
Was sich Berlin von Johannes erzählt.
Mit eigenen Augen, mit thränenblinden,
Auch hatt' sie von fern ihn manchmal gesehn:

Sie sah ihn einmal unter den Linden
Am Arm der schönen Tänzerin gehn,
Sie sah ihn einmal im Wagen fahren
Am Platz vor dem Brandenburger Thor,
Im Wagen der Wittib mit schwarzen Haaren,
Die träumerisch blickte zu ihm empor.
Und einmal sah sie ihn Schlittschuh laufen
An eines herrlichen Mädchens Hand,
Bis in dem wogenden Menschenhaufen
Er ihrem spähenden Blick entschwand.
Und einmal sah sie im Waldpark-Garten
Allein ihn auf einer Ruhebank.
Dort schien er nur auf sich selbst zu warten.
Er schaute so blass drein, matt und krank.

Doch als zur Zeit der blühenden Bäume
Sich aufthat draussen der Kunstpalast,
Durcheilte die bilderreichen Räume
Sie ahnungsfroh mit fliegender Hast.
Sie hofft' ihm im Geiste zu begegnen,
Sie hofft' auf ein mächtiges Meisterstück
Und wollte jubeln und wollte ihn segnen
Und heimlich theilen sein Künstlerglück.
Sie suchte und suchte — ihr schwanden die Kräfte —
Sie fand das Bild nicht, das sie gesucht,
Sie fand in dem bildergeschmückten Hefte
Nicht einmal seinen Namen gebucht.

Da rieselt es kalt durch ihre Glieder,
Ihr glitt das Buch aus der zitternden Hand,
Sie sank erschöpft auf den Rundsitz nieder,
Der breit in der Mitte des Saales stand.
Doch — plötzlich — fühlte durch ihre Seele
Den Hauch sie mächtigen Mitleids wehn:
Sie musste ihn fragen, was ihm fehle,
Sie musste ihn retten, musste ihn sehn.
Sie eilte hinaus, sie trotzte der Sitte.
Sie fand sein Haus in eiligem Lauf.
Sie stürmte hinauf mit sicherem Schritte,
In seine Werkstatt stürmt' sie hinauf.

Matt sass Johannes, in sich versunken,
Schlaftrunken oder verzweiflungstrunken
Gab müssig gefangen er sich dem Geschicke,
Wie längst er es träumend täglich that,
Als Anna herein zur Thüre trat
Und stumm ihn ansah mit einem Blicke
Der nur um ein kurzes Gehör ihn bat.
Johannes erhob sich und drückt' ihr die Hand,
Die selbst sie ihm bot, als sie vor ihm stand
Dann sprach er im alten, vertraulichen Ton,
Als hätt' er sie lange erwartet schon:
«Ach Anna, nun kommst du, wie lang ich's gehofft.
Ich dachte an dich ja so oft, so oft.»

Sie fühlte hämmernd des Herzens Schlagen
Kaum hörbar entrang sich's ihrer Brust:
«Johannes, ich kam nur dir zu sagen,
Dass du den Norden verlassen musst.
Hier sitzt du und träumst und kannst nichts schaffen,
Versäumst und verträumst dein Lebensglück.
Noch ist es Zeit, dich emporzuraffen:
Ich bitte dich, kehre nach München zurück!»
«Ach Anna,» entgegnet' Johannes leise
Und schaute sie an in der alten Weise;
«Ach Anna, dass du so sprichst zu mir!
Nur deinetwegen ja bin ich hier.»
Dann schwiegen sie lange und blickten sich an,
So wie sich nur anschaun Weib und Mann;
Und wie das Eis vor der Sonne, schmolz
Vor seinen Blicken ihr armer Stolz.
«Johannes, und dennoch bleibt's dabei,
Hier liegst du in Ketten, dort bist du frei.
Und willst du allein nicht verlassen Berlin, —
So muss ich mit dir gen Süden ziehn!»
Da zog sie Johannes an seine Brust
Und jauchzte vor Lebens- und Schaffenslust.
Und was sie sich sonst noch beichten gewollt,
Nachdem sie so lange geschmollt und gegrollt,
Sie thaten es selig einander kund
Mit flammenden Küssen von Mund zu Mund.



# ARTHUR KAMPF.

VON

WOLFGANG VON OETTINGEN.

Es handelt sich hier um die Charakteristik eines in der Blüthe seiner Jahre und in aller Schaffensfreude stehenden Künstlers ... aber im Grunde ist es doch ein gewagtes Unternehmen, einen Menschen so bei seinen Lebzeiten zu zergliedern und ihn analysirt, illustrirt dem Publikum in die Hand zu geben. Nekrologe schreiben sich wirklich um Vieles besser! In ihnen spendet man ohne Scheu und Sorge das Lob mit vollen Worten, denn es gilt für Pflicht, von den Todten nichts Schlimmes zu sagen; in ihnen mag man leicht eine Umschau über abgeschlossene Lebenswerke halten, ist sie ja doch nur eine Rückschau über vollendete Thatsachen! Und sollte sich der feste Boden des Urtheils wirklich einmal verloren haben, so kann man allenfalls auch nach freierem Ermessen etwas orakeln und deuten: aus den Gräbern steigen höchstens stumme Proteste empor. Von diesen gesammten Vortheilen steht aber dem Vivisektor kein einziger zu Gebote. Dagegen wird sein Opfer, habe es nun wohl oder übel in die Prozedur eingewilligt, nur selten gesonnen sein, sich ihm in allen seinen Lebenstiefen zu offenbaren. Im Gegentheil: vielleicht sucht es noch geflissentlich den Sitz der Seele vor ihm zu verhüllen und ergötzt sich dabei über seine etwa irregeleiteten Bemühungen. Ueberhaupt ist es zu Sprödigkeit und Widerspruch nur zu geneigt; gehört es aber gar dem nervösen Künstlervolke an, so ist die Sache ohne die sorgfältigsten Vorsichtsmassregeln gewiss nicht durchzuführen. Für solche Fälle räth die Praxis Jedem, der nicht einer gründlichen Replik gewärtig sein oder blos eine oberflächliche Darstellung liefern will, sich zu bescheiden und ohne viel Abschweifens sein Augenmerk besonders auf positive Ergebnisse zu richten. Eine Reihe von Daten, eine Anzahl beglaubigter Ereignisse und geschilderter Werke und Wirkungen lässt sich kaum anfechten und genügt einem denkenden Publikum zur Orientirung über den betreffenden Lebensläufer: dann tritt, was doch immer die Hauptsache bleibt, der Geist desselben selbst für sich ein und redet, aus den Zeugnissen seiner Thätigkeit heraus, kraftvoll von sich und seinem Streben.

In diesem Sinne sollen die folgenden Zeilen hauptsächlich ein verbindender Kommentar zu den Abbildungen sein, die unsere heutige Nummer von einigen Gemälden und ausgewählten Studien Arthur Kampf's bringt. Sie wünschen zugleich die Entwickelung des jungen Meisters zu skizziren und so dem Interesse für ihn bei Denen entgegenzukommen, die die energische, schlichte Schönheit seiner Werke zu schätzen wissen.

Arthur Kampf ist nach Abstammung und Natur ein echter Sohn Niederdeutschlands. In Aachen wurde er am 28. September 1864 geboren. Dahin waren seine Eltern aus Elberfeld, der Heimat des Vaters, gezogen, während die Mutter eigentlich einer belgischen Familie angehörte. Schon früh war Kampf ein ernstes, nachdenkliches Kind; er hatte die schwerere Natur der Belgier geerbt und ihm fehlte der muntere, flotte Zug der Rheinländer, der ja noch in Köln mit Lebensübermuth und derber Beweglichkeit herrscht. Sehr bald zeigte er Neigung und Talent zur bildenden Kunst. Er wuchs mit seinem um vier Jahre älteren Bruder Eugen auf und fand wie dieser sein Hauptvergnügen im Zeichnen und Modelliren. Beides trieben die Brüder zunächst auf eigene Hand und ziemlich autodidaktisch, obgleich ihr Vater, ein Photograph und selbst vielseitig begabt, sie bei ihren künstlerischen Versuchen anregte und förderte. Dann aber, 1877, durfte Eugen die Kunstakademie zu Antwerpen beziehen und bildete sich dort zuerst unter Jacob Jacobs, später bei van Luppen zu einem feinfühligen Darsteller der stimmungsvollen niederdeutschen Landschaft aus; Arthur jedoch wurde für einen andern



*Arthur Kampf.* Studie.

Beruf bestimmt und fuhr fort die Schule zu besuchen; einen Theil seiner Erziehung genoss er auch in einem Institute zu Hasselt. Unzweifelhafte Begabung für irgend eine Kunst oder sonst eine charakterisirte Thätigkeit pflegt sich indessen nicht unterdrücken zu lassen; sie nährt sich verstohlen auf mancherlei Weise und erstarkt unversehens: plötzlich bricht sie sich dann Bahn und beherrscht das Leben Dessen, dem sie zu Segen oder Fluch in die Wiege gelegt wurde. So erging es auch Arthur Kampf. Auf seinen Reisen von Aachen nach Hasselt und zurück kam es zu Besuchen in Brüssel und Antwerpen; die herrlichen Bildersammlungen dieser Städte wurden angestaunt und mit wachsendem Begreifen bewundert; Rubens mit der Gewalt seiner Bewegung und der Pracht seiner Farben, machte vor Allen einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck auf den Knaben. Immer heftiger wurde sein Herzenswunsch, auch ein Künstler zu werden; und wenn Eugen von Antwerpen zu den Ferien heimkehrte und seine grossen Thierstudien nach der Natur und seine landschaftlichen Skizzen mitbrachte, so lief Arthur ihm entgegen und untersuchte wohl schon auf der Strasse die Mappen des glücklicheren Bruders. Endlich, im Herbst 1879, gelang es aber dem nunmehr Fünfzehnjährigen, seinem Schicksal die ersehnte Wendung zu geben; er kam auf die Düsseldorfer Kunstakademie, um dort für die Malerei zunächst Alles zu lernen was sich lehren lässt.

An der Akademie zu Düsseldorf vollzog sich gerade damals ein merkwürdiger Uebergang. Die Anstalt hatte schon längst keinen Direktor mehr; Eduard Bendemann, der Historienmaler, war der letzte gewesen, und schon 1867 von diesem Posten zurückgetreten. Seitdem hatte sich unter periodischen Vorsitzenden, unter mehrköpfigen, wechselnden Direktorien der Charakter der Akademie zu ändern begonnen. Zusehends hatte sich die ehedem so wohlbefestigte Schadow'sche Schule gelockert, ihr Formalismus

*Arthur Kampf.* Studie.

wurde von der jungen Generation schon längst als glatt und unwahr empfunden: er war konventionell geworden, und auf den Schultern ihrer Vorgänger stehend schufen jetzt frische, kräftige Talente dem Realismus der neuen Zeit eine prächtige Wirkungsstätte. Zwar wurde in der katholisch-kirchlichen Malerei die neunazarenische Richtung Ernst Deger's durch die Brüder Andreas und Carl Müller ihren stillen Weg weitergeführt, und andererseits arbeitete Wilhelm Sohn an seinen unvergleichlich fein gestimmten Genrebildern als hervorragendster Kolorist der älteren Schule unbeirrt fort, aber auf dem Gebiete der Historienmalerei und der protestantisch-kirchlichen Kunst setzte eine ganz moderne Entwickelung ein. Doch nicht agitatorische Parteiläufer und leichtfertige Revolutionäre, nicht Virtuosen der persönlichen Note und manirierte Modemaler meldeten sich hier zum Worte, sondern Männer, die ihrer Nation etwas Neues und doch zugleich künstlerisch Echtes und Allgemeingiltiges zu sagen hatten. Gründlich geschult, solide arbeitend, mit offenen Augen unablässig von der Natur und von den alten Meistern lernend und jeder auf seine Weise eigenartig empfindend, traten besonders Eduard von Gebhardt und Peter Janssen als Lehrer in den Vordergrund. Bei aller Verschiedenheit ihrer Richtungen begegneten sich Beide in der Ueberzeugung, dass die künstlerische Erziehung der akademischen Jugend frei von aller Schablone, aber methodisch geregelt sein und vorzüglich auf einem sehr gründlichen Zeichenunterricht basiren müsse. Hat der Schüler darin eine genügende Sicherheit erlangt, so wird in der Malklasse sein Farbensinn und seine Technik geübt und endlich in der Meisterklasse die Ausführung seiner ersten selbständigen Kompositionen von dem Lehrer kontrolirt. In diesem zweiten Theile des Unterrichtes bildet sich also hauptsächlich das nähere Verhältniss des Schülers zum Meister aus und hier kann dessen Persönlichkeit von grösstem Einflusse sein. Janssen und Gebhardt schlossen sich dem in Düsseldorf schon lange gebräuchlichen Kursus an, aber ihr klares und energisches Wollen, ihre hervorragende Begabung zum Lehren und ihre eigenen, vorbildlichen oder sonst anregenden Arbeiten hoben doch bald die Leistungen ihrer Schüler über das Maass der letzten Jahrzehnte, und bewirkten unzweifelhaft einen neuen Aufschwung der Akademie. Seit dem Ende der siebziger Jahre gab es wieder eine Düsseldorfer Künstlerschule, die einen gesunden und im guten Sinne modernen Realismus vertrat; an ihr herrschte ein freudiges, freies Treiben und der vielberufene Zopf der Akademien wurde bald nur noch von Solchen entdeckt, denen jede Zucht an sich lästig fällt.

*Arthur Kampf.* Studie.



*Arthur Kampf.* Studie.

Zur guten Stunde also kam Kampf nach Düsseldorf und fand

sich dort sehr bald in seinem Elemente. Schon nach einem Jahre hatte er die unteren Klassen hinter sich und wurde im Herbst 1880 in die Natur- und Antikenklasse aufgenommen. In dieser wichtigsten Station der akademischen Erziehung wird, wie ja schon ihr Name sagt, hauptsächlich das Zeichnen nach dem lebenden Modell in seinen Theilen und in ganzer Gestalt neben dem Zeichnen nach der Antike betrieben; ausserdem wird die Gewandtheit in der Komposition an häufig gestellten Aufgaben, die ex tempore zu lösen sind, entwickelt und die Schüler pflegen die Skizzen, die sie aus freier Phantasie oder aus der Erinnerung nach Beobachtetem entwerfen, dem Urtheile des Lehrers zu unterbreiten. Bei dieser Gelegenheit gilt es dann, die Wege, die Jeder nach seiner Neigung einschlägt, zu erkennen und dem vorhandenen Talent in geeigneter Weise zur Ausbildung zu verhelfen. Peter Janssen beherrschte damals bereits den Antikensaal, und er war es, der sofort die Anlage Kampf's in ihrer Eigenart entdeckte. Während er unter dessen Mitschülern etwa Alexander Frenz, der einen besonders fein entwickelten Schönheitssinn zeigte, von Anbeginn an auf die Darstellung idealer Gruppen sich richten, oder Walther Petersen auf eine mehr dekorative Genre- und die Portraitmalerei losgehen liess, erzog er sich in Arthur Kampf zunächst einen ernsthaften und herben Sittenschilderer. Dass dieser jedoch auf solche Dinge gerieth, war so zugegangen. Wie er sich seinem Berufe und Studium überhaupt mit einer gewissen Einseitigkeit hingab, so fand er ein besonderes Vergnügen an einer unablässigen Beobachtung seiner Umgebung. Fortwährend und auf Schritt und Tritt beachtete er schon damals, was ihm in die Augen fiel, erforschte er das Gebahren der Menschen und trieb auf diese Weise eine naive und praktische Psychologie. Ohne eine lebhaftere Geselligkeit zu pflegen, ja überhaupt ohne einen intensiven Verkehr mit Menschen wurde er allmählich, unter gewissen Gesichtspunkten, ein guter Menschenkenner, und da die echten Maler ihre Gedanken besser in Formen als in Worte umsetzen — wenn wir nicht falsch berichtet sind — so drückte er sehr bald seine Sympathien und seine kritischen Bemerkungen in scharf charakterisirenden Zeichnungen und Skizzen aus. Besonders zog es ihn zu den schlichteren Naturen. Die Kinder auf den Strassen und Spielplätzen, vorzüglich aber die Arbeiter in den Fabriken oder bei

*Arthur Kampf.* Studie.



Arthur Kampf pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Choral von Leuthen.



Arthur Kampf pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Einsegnung von Freiwilligen im Jahre 1813

ihren Hantirungen an Bauten und anderen offenen Werkstätten, studirte er mit Vorliebe. Die Tüchtigkeit und das Zweckmässige, das Ruhigsichere ihres Schaffens, ihr sachliches, phrasenloses Wesen, der Humor, der ihnen das harte Leben erleichtert, das warme, herzliche Gefühl, das oft so überraschend aus diesen rohen Männern und unlieblichen Frauen herausbricht — alles dies ging ihm nah, er verstand und liebte es, und so bildete er es auf seine Weise, nämlich scharf auffassend und unbefangen zeichnend, nach. Natürlich war er auch nie verlegen, die Gegenstände seines heftigen Widerwillens, die müssigen Drohnen der Gesellschaft und das frivole und verlogene Wesen des Proletariates unter den «Gebildeten», in einen drastischen Gegensatz zu dem in seinen guten Seiten aufgefassten arbeitenden Proletariate zu stellen. — Indessen vernachlässigte er über dem Inhalte seiner Zeichnungen keineswegs die künstlerische Ausgestaltung. Er empfand und sah nicht nur als Psychologe, sondern auch durchaus «künstlerisch», d. h. die künstlerische Wirkung des Geschauten sofort erfassend und sie weiter ausbildend. Mit grosser Energie und zäher Konsequenz arbeitete er zugleich daran, sich in den Besitz der Form zu setzen, sie beherrschen und so darstellen zu lernen wie er sie sah. Dazu verhalfen ihm vor Allem die Uebungen im Antikensaale; wenn jetzt eine erstaunliche Sicherheit im Zeichnen und Modelliren, ein tiefes Verständniss der Verhältnisse wie der Bewegungen des menschlichen Körpers an ihm imponiren, so hat er diese Vorzüge, nächst seiner Anlage, gewiss seinem eisernen Fleisse in den Jahren 1880—82 zu verdanken.

Nach diesen zwei Jahren wurde Kampf in die Malklasse versetzt, wo der erste Unterricht im Modelliren der Figuren mit Hilfe der Farben (statt blos mit Hilfe des Schattirens) und überhaupt in der koloristischen Behandlung einer Studie stattfindet. Hier kam er unter die Leitung Gebhardt's, der ihn noch dadurch besonders förderte, dass er ihn mit einigen anderen Klassengenossen zur Ausmalung eines Zimmers in seinem Hause heranzog. Das war eine ungemein lehrreiche Aufgabe weil bei ihrer Bearbeitung die mannigfaltigsten Probleme zur Lösung kommen. Gebhardt selbst hatte eine friesartige Komposition auf Grund von Motiven aus der deutschen Renaissance entworfen, allerlei Szenen und Figuren im Sinne Dürer's und Hans Burckmayr's in dekorativen Umrahmungen dargestellt und ihre Farben leicht angegeben: nach diesem Projekte führten die Schüler die Gemälde in Oelfarben auf der Wand aus und lernten dabei hauptsächlich mit den Tonwerthen umgehen. Galt es doch, grössere Flächen, die eine feste Stelle einnehmen und einer ziemlich bestimmten Beleuchtung ausgesetzt sind, koloristisch zusammenzufügen und in sich zusammenzuhalten, was ganz andere Rücksichten und Ueberlegungen erfordert als die Ausführung eines kleineren Staffeleibildes, von dem man nicht weiss, in welche Umgebung es einmal versetzt wird und das man daher ungebundener behandelt. Nach den Andeutungen des

*Arthur Kampf.* Studie.

Meisters hatten also die Malenden die Farben zu finden und in ihrer Wirkung auf einander zu erproben; sie hatten dafür zu sorgen, dass nichts aus dem einheitlichen Tone herausfiel, dass die Bilder gegenüber den reichen Umrahmungen ihre Geltung behielten, dass Licht und Schatten richtig vertheilt wurden, und so fort. — Kampf, in dem der Historienmaler bereits steckte, wusste diese Gelegenheit auszunutzen; und neben dem bereits Erwähnten lernte er hier zuerst die Grundsätze kennen und anwenden, die figurenreicheren, energisch gestimmten oder auch dramatisch bewegten Bildern ihre Wirkung sichern helfen: das Streben nach Klarheit in der Disposition der Massen, nach Oekonomie in der Anziehung von Motiven, nach Präzision im Ausdruck, vor Allem nach jener wohlüberlegten Auffassung des Gegenstandes, die dem Kunstwerke den Stempel des Wahren, des innerlich Nothwendigen aufdrückt. Erinnern wir uns der Uebungen im Darstellen von Gruppen handelnder Menschen, die er bereits für sich getrieben hatte, so wird klar, dass gerade eine so komplizirte, dazu noch durch den Wetteifer mit den Kameraden in höchstem Grade anregende Arbeit wie diese Wandmalerei für ihn von entschiedener Bedeutung wurde und Manches in ihm zur Reife brachte, das sich schon längst zu gestalten strebte.

So hatte Arthur Kampf bereits einige Erfahrungen hinter sich, als er im Herbst 83 in die Janssen'sche Malklasse übertrat, wo seine künstlerische Erziehung den letzten Schliff erhalten sollte. Dort litt es ihn nicht lange mehr bei dem einfachen Studienmalen; seine soliden Leistungen darin verschafften ihm, obgleich er noch Malschüler war, schon nach einem Jahre ein eigenes Atelier in der Akademie, und er ging daran, selbständig ein erstes grosses Gemälde auszuführen.

Ein Streit zwischen Arbeitern hatte auf der Strasse stattgefunden, die Messer waren gezogen worden, es gab Verwundete, und Kampf mochte dem Vorgange beigewohnt haben. Die Wuth der Kämpfenden, das Geschrei der Getroffenen, die Einmischung entsetzter Weiber, das Fortschaffen der Opfer erregten seine Phantasie, und so kam ihm der Gedanke zur «Letzten Aussage». In beträchtlichem Massstabe, die vorderste Figur mehr als lebensgross, legte er das Bild an und vollendete es im Frühjahr 86, so dass es auf die Berliner Jubiläumsausstellung geschickt werden konnte. Dort wirkte es als ein Ereigniss. Der noch nicht zweiundzwanzigjährige Malschüler hatte ein Meisterstück geliefert.

Er zeigt uns das Verhör eines Arbeiters, der bei einer Messerstecherei verwundet wurde und bereits im Sterben liegt. Zwei Kameraden haben ihn vom Kampfplatz in seine Wohnung geschafft; in der ärmlichen Dachkammer, die nur durch ein Oberlicht erleuchtet wird, legten sie ihn halbentkleidet auf den Fussboden; seine Frau kniet bei ihm, unterstützt seinen Oberkörper und sucht das Blut zu stillen, das aus der Brustwunde fliesst. Dieser Gruppe gegenüber, den Rücken dem Beschauer zugekehrt, sitzt ein Polizist, der die Angaben des Mannes notirt; aber schon beginnt dessen Zunge zu lallen, die Augen werden starr und die Hand fängt an, im Todeskrampfe zu zucken. Kaum vernehmlich sind die Worte des Sterbenden, die Frau muss sie erklären und ergänzen; auch der Eine der beiden Träger gibt von dem Geschehenen Rechenschaft, während der Andere, vorgebeugt, mit Anstrengung auf die letzte Aussage lauscht. Ganz rechts, im Hintergrunde, drängen sich einige Frauen und andere Hausbewohner in die Thür; aber der Respekt vor der Polizei bannt sie auf die Schwelle. — Wohl Niemand, der das Bild mit Sammlung und ohne Vorurtheil betrachtet, wird sich seiner tiefen Wirkung entziehen können. Hier hat ein menschlich und rein empfindender Künstler den an sich vielleicht abstossenden Vorgang dadurch geadelt, dass er mit sicherer Hand das Reinmenschliche an ihm herausgriff und darstellte. Ohne Sentimentalität, ohne moralisirende Tendenz, ohne jede theatralische Steigerung und Pose gab er ihn, wie er ihn sich dachte; und seine Vorstellung, seine Phantasieschöpfung ist eine so durchaus wahrhaftige und echte, dass sie eben auch den Eindruck erschütternder Wahrheit hervorbringt. Man denkt gar nicht daran zu fragen, ob der Verwundete an seinem Unglück schuld oder unschuldig ist, ob er nicht ein Raufbold oder ein Säufer war, der nicht ohne Fug und Recht ein so unrühmliches Ende nimmt — man sieht nur den Mann, den das letzte Schicksal ereilt hat, die angstvolle, verstörte Frau, die ihm den letzten Liebesdienst erweist, die dumpfe Theilnahme der Kameraden, die Beklemmung der übrigen Zuschauer, und man empfindet, in schneidendem Gegensatze dazu, das Profane, eigentlich Nutzlose des Verhörs. So stösst das tragische Moment, die Grossartigkeit des Todes, mit dem Alltäglichen, Konventionellen zusammen: nur ein Dichter ist im Stande, daraus ein Kunstwerk zu schaffen. Das ist Kampf gelungen; seine jugendliche Frische belebte alle

Elemente der Darstellung, und mit einer Fülle von Gedanken stattete er sie aus. Wie aber den Dichtern die tiefsten Gedanken gewiss verkümmern, wenn sie nicht in künstlerischer Form zur Aussprache gelangen, so geht es in unserer Zeit den Malern, die nicht malen und nicht komponiren können. Kampf zeigte jedoch, dass er beides kann; und ohne Zweifel trägt seine Meisterschaft darin zur Wirkung des Bildes wesentlich bei. Er hatte Vieles gelernt, und vor Allem: er war seiner Anlage entsprechend ausgebildet worden. Seine Neigung zur scharfen Charakteristik kommt hier zur vollsten Geltung. Wie überzeugend richtig ist der Ausdruck in allen Gesichtern! Wie sprechend sind alle Bewegungen, wie sicher alle Stellungen! Nichts ist überflüssig, nichts aufdringlich; und jedes Motiv, auch an Nebendingen, wie an dem ärmlichen Hausrathe, trägt zu der einheitlichen, starken Stimmung des Ganzen bei. Die Gruppe ist mit grosser Klarheit aufgebaut; ihre Anordnung erscheint als durchaus natürlich, ohne irgend welche Härten aufzuweisen. Das Licht, das im Mittelgrunde von oben herab grell auf den Sterbenden und dessen nächste Umgebung fällt, so dass der Polizist im Vordergrunde sich dunkel abhebt, ist mit vollkommener Sicherheit geführt, und noch mehr: es ist nicht das gewöhnliche Atelierlicht, sondern echtes, warmes Freilicht. Man darf sagen, dass Kampf sich damit zum ersten entschiedenen Freilichtmaler in Düsseldorf machte; er wagte zu sehen, wie die meisten Andern dort noch nicht sahen. Die Zeichnung und die Malweise, vorzüglich des Nackten, verrathen ebenfalls den ehrlichen Realisten, der Formen und Farben beide zu hoch achtet, um sie einseitig und willkürlich zu behandeln, und der sich im Vollbesitze aller künstlerischen Mittel befindet.



*Arthur Kampf.* Studie.

Die «Letzte Aussage» wurde in Berlin mit einer ehrenvollen Erwähnung bedacht und erhielt später, 1890, in München und 1892 auf der deutschen Ausstellung in London, weitere höhere Auszeichnungen; sein Schöpfer aber that, was nach einem solchen Erfolge nicht Jeder gethan hätte: er blieb noch volle vier Jahre Schüler der Akademie und Peter Janssens, dem er, als seinem Hauptlehrer, mit Dankbarkeit und Treue anhing. Sein rastloser Fleiss liess ihn eine Aufgabe nach der andern angreifen, und ein vornehmer Künstlerehrgeiz spornte ihn an, sie nur unter hohen Ansprüchen an sich selbst zu lösen.

In demselben Jahre 86 begann und auch noch später bearbeitete er andere Bilder, die ihren Gegenstand ebenfalls aus der Arbeiterwelt erhielten; unter ihnen sei eine Skizze genannt, die mit bitterer Satire einen echt Kampf'schen Gedanken ausspricht: ein müder Pflasterer verzehrt auf den Stufen eines feinen Restaurants seine Suppe, während an der Thür derselben ein anderer Sohn des Volkes, ein befrackter Kellner,



*Arthur Kampf.* Studie.

herumlungert und im Bewusstsein seiner Würde den Andern mit grossprotzigen Blicken mustert.

Indessen sollte Kampf nicht bei dem Sittenbilde stehen bleiben; ein bedeutender Auftrag führte ihn im Jahre 87, als er Meisterschüler geworden war, zu der Historienmalerei im engeren Sinne, und dieses Gebiet wurde für die nächsten Jahre sein bevorzugtes Arbeitsfeld. Er erhielt den fälligen Preis der Biel-Kalkhorst-Stiftung und malte in der ihm noch fremden Freskotechnik in einem Privathause zu Düren den «Choral von Leuthen», von dem unser erstes Vollbild die vorbereitende Farbenskizze zeigt. Der Abend jenes ruhmreichen 5. Dezember 1757 ist hereingebrochen und seine Schatten lagern über dem schneebedeckten Schlachtfelde; die Grenadierbataillone, die König Friedrich nach Lissa beordert hatte, haben, ermattet, auf ihrem Marsche einen Halt gemacht. Stumm, von den Erlebnissen des Tages noch ergriffen, aber des Sieges froh und der leichteren Wunden kaum mehr gedenkend, sind sie bisher dahingezogen; jetzt hat jener Korporal, der vor der Front steht, dem vollen Herzen Luft gemacht und den schönen Choral «Nun danket Alle Gott» angestimmt. Mann für Mann ist das Bataillon eingefallen, Dieser oder Jener ist dabei auf die Kniee gesunken, und dem Ausdrucke einer schlichten, festen Frömmigkeit schliessen sich, unter der Gewalt der Ereignisse auch Die an, die sonst vielleicht weniger das Bedürfniss kennen, sich dem Schöpfer mit Herzen, Mund und Händen dankbar zu nähern. — Bei dieser Komposition standen dem Maler vorzüglich zwei Schwierigkeiten im Wege: er musste sich mit den ihm noch ungewohnten alten Uniformen abfinden, um sie korrekt und doch ohne Prätension, wie etwas ganz Gewohntes zu behandeln, und er hatte dafür zu sorgen, dass weder der Anblick so vieler Singenden den Beschauer zum Lachen reizte, noch der Charakter des Gesanges ihm überhaupt unklar blieb. Beiden Gefahren wusste er zu begegnen. Von den Uniformen und sonstigen Monturstücken machte er kein Aufhebens, obgleich er sie mit peinlicher Genauigkeit studirte und nachbildete; und die Stimmung des Bildes bekam er dadurch in seine volle Gewalt, dass er, von dem historischen Vorgange etwas abweichend, die Truppen nicht während des Marsches, sondern im Halten singen lässt, — eine fein erfundene Nuance, die ihm eine ungleich mannigfaltigere und deutlichere Ausdrucksweise gestattete. Und wie prachtvoll, mannhaft und wahr, hat er diese derben, knochigen Grenadiere gezeichnet! Man spürt an ihnen einen Hauch von der furchtbaren Grösse des Krieges, wie sie sich in einzelnen Augenblicken als eine elementare Macht in der Geschichte der Menschen offenbart. Man spürt an ihnen aber auch die Kraft des echten, berufenen Historienmalers, der sich zum beredten, feurigen Erzähler und Deuter der Geschichte zu machen weiss.



*Arthur Kampf.* Studie.

Die Weltgeschichte versteht jedoch nur, wer für die Geschichte seiner eigenen Zeit und die Gestalten ihrer Träger Sinn und Verständniss hat. Unser junger Meister empfand voll, mit der Mehrzahl des deutschen Volkes, die sympathische, nicht unnahbare, sondern liebevoll zu verehrende Heldengrösse unseres alten Kaisers Wilhelm. Am 9. März 1888 starb der Kaiser, und sein Tod war ein historischer Moment. Auf ihn, den Gründer des neuen



*Arthur Kampf.* Studie.



Arthur Kampf pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Trauerhause.



Arthur Kampf pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im Café.




*Arthur Kampf.* Studie.

deutschen Reiches, hatte sich das frohe Selbstbewusstsein der Deutschen als einer Nation gegründet; mit ihm sank so manche stolze Erinnerung, ja manche Zuversicht für die Sicherheit der Zukunft in's Grab: eine ungeheure, aufrichtige Trauer ergriff das Volk. Arthur Kampf, den wir ja bereits als Einen kennen, der mit der Volksseele fühlt und sie liebt, eilte nach Berlin, und es glückte ihm, Zeuge der bewegten bedeutenden Tage zu sein, die die Ausstellung der kaiserlichen Leiche und die Beisetzung enthielten. Wiederum schaute er nicht nur mit seinen kunstgeübten Augen, sondern auch mit seiner Seele, und kehrte voll von Eindrücken nach Düsseldorf zurück. Dort vollendete er in kaum vier Wochen das Bild: «In der Nacht vom 13. zum 14. März 1888 im Dome zu Berlin», das die Aufbahrung des Kaisers darstellt und das die Neue Pinakothek in München erwarb. Es ist eine mässig grosse Leinwand in Querformat und nichts weniger als ein Zeremonienbild; aber desto voller empfinden wir das Ergreifende des Ereignisses. Die rechte Hälfte des Vordergrundes wird von dem Publikum eingenommen, das, den Rücken dem Beschauer halb zugewendet, an dem Sarge vorbeizieht. Mit Ernst, mit Rührung, mit verhaltenen Thränen schauen diese Männer und Frauen aus dem Volk, diese Knaben, diese Herren und Damen ohne Unterschied des Ranges auf ihren geliebten Herrscher, dessen Haupt, von den Kerzen hoher Kandelaber beleuchtet, in jener steilen, unnatürlichen Lage, die nicht dem zeitlich, aber dem ewig Schlummernden eigen ist, auf den Kissen des dunklen Sarges erscheint. Mächtige Gardisten paradiren, die Kroninsignien, die Kranz-




*Arthur Kampf.* Studie.

spenden umgeben den Katafalk — aber immer wieder sucht der Blick des Beschauers, den Blicken der Leidtragenden folgend, jenes stille Antlitz, auf dem die Weihe des Todes so ehrfurchtgebietend ruht und dessen tiefer, seliger Friede der Lohn eines Lebens voll Mühe und Arbeit für das deutsche Vaterland ist.

Leider — müssen wir sagen — war es Kampf nicht vergönnt, seine Kunst auch an den Paladinen des ersten Kaisers, etwa an Bismarck und Moltke, durch ihre Darstellung nach dem Leben zu beweisen; aber er wählte sich nunmehr, im Jahre 89, Friedrich den Grossen zum Gegenstand zweier Gemälde. Franz Kugler's Geschichte dieses Königs, mit den herrlichen Illustrationen Adolf Menzel's, wirkte und wirkt noch in vielen Künstlerkreisen als ein ungemein anregendes Buch; ja man beobachtet, dass die schwächere Phantasie mancher Maler sich von den genialen, durch ihre höchste Lebendigkeit so eindrucksvollen Motiven Menzel's mehr als billig beeinflussen lässt. Kampf seinerseits mag aus dem Buche gesunde Belehrung geschöpft haben; indessen darf man ihn auch da nicht als Nachahmer Menzel's bezeichnen, wo er dieselben Gegenstände bearbeitet wie dieser. Dazu ist er zu selbständig, zu eigenwillig und zu schöpferisch im Charakterisiren. Auch liebt er, sich bei jedem Bilde neue Probleme zu stellen, und wer voll Eifer mit eigenen Gedanken beschäftigt ist, pflegt sich weniger um fremde zu kümmern. Bei dem «Bonsoir, Messieurs» — dem überraschenden Eintritt Friedrich's in den Flur des von österreichischen Offizieren besetzten Schlosses von Lissa am Abend nach dem Siege bei Leuthen — handelt es sich um ein effektvolles Nachtstück. Der König schreitet eben durch die Thür herein, hinter ihm wird aus dem Dunkel noch der Kopf eines über die unvermuthet vorgefundene feindliche Besatzung einigermassen stutzigen Begleiters sichtbar; aber weit erschreckter als dieser eilen von allen Seiten die Oesterreicher herbei, die auf den Alarm im Schlosshofe hin sich mit Lichtern hinausdrängen wollen und nun ganz verblüfft vor dem grossen, ruhigen Blicke des gefürchteten Feindes zurückprallen, dessen Angesicht ihnen noch dazu doppelt, nämlich auch im Profil als Schattenriss auf dem weissen Thürflügel, entgegentritt. Der flackernde Schein der Kerzen steigert die Unruhe der aufgeregten Szene; er wirft gigantische, gespenstische Schatten nach allen Seiten und lässt die grösstentheils hellen Uniformen der Oesterreicher als in der sonstigen Dämmerung lebhaft wirkende Motive hervortreten. Auch dies hebt den Eindruck der Zerfahrenheit, die sich übrigens in den verschiedensten Stellungen, im Vorwärtsstreben, im Ausweichen, im Zurückziehen der Offiziere äussert, während ihre Blicke doch alle auf den allein gefassten König gerichtet sind. Schrecken, Furcht, Spannung, Staunen, mühsame Sammlung malen sich auf ihren Gesichtern: Keiner denkt an Vertheidigung, nicht Einer wagt dem Manne zu widerstehen, dessen Name bereits von Sagen umwoben ist und dessen Er-

*Arthur Kampf.* Studie.



*Arthur Kampf.* Studie.

scheinung dem Gegner schon so oft verhängnissvoll wurde. Die Macht seiner Persönlichkeit zeigt sich denn auch hier: er beherrscht die für ihn doch in Wahrheit bedenkliche Lage mit souveräner Sicherheit. Diesen Zug hat der Künstler mit Energie herausgearbeitet und das Bild dadurch über die gemalte Anekdote hinausgehoben: durch die gewichtige Auffassung ist es ein Historienbild geworden.

Das andere Gemälde des Jahres 89 stellt Friedrich den Grossen und den bei Tische schlafenden Ziethen vor. Der König hat sieben Gäste um seine runde Tafel versammelt, er selbst sitzt links, nicht ganz im Profil, sondern mehr vom Rücken sichtbar, und ihm schräg gegenüber, ganz rechts, ist sein greiser Reitergeneral über dem Dessert friedlich eingenickt. Ein Tischnachbar will ihn wecken, aber Friedrich beschwichtigt den Eifrigen mit freundlichem Wort und milder Geberde. Wie immer bei Kampf, so interessirt auch hier die lebendige und reiche Charakteristik, welche die Köpfe auch der übrigen Tafelgenossen mit ihrer gutmüthigen oder kritischen Theilnahme an dem Vorgange, bis hinab zu den impertinenten Bedienten, wie Portraits erscheinen lässt; indessen hat sich der Maler mit diesem Gegenstande auf ein Gebiet begeben, das ihm doch wohl ferner liegt. Den Figuren dieser Gesellschaft fehlt, mit Einem Worte, die Noblesse, und die ganze Inszenirung hat etwas Kleinbürgerliches. Erkennte man nicht den Kopf Ziethen's und den Typus des Königs, so würde kaum Etwas darauf hindeuten, dass wir uns am Hoflager von Potsdam und in der Nähe eines Souverains befinden. Der Speisesaal ist so eng und schmucklos, die Tafel ist so sehr in eine Ecke gedrückt, ist so arm und unansehnlich ausgestattet und von so gewöhnlichen Stühlen umgeben, dass wir unwillkürlich auf den Gedanken kommen, der sonst so gewissenhaft studirende Kampf habe sich hier mit einem naiven Arrangement im eigenen Atelier geholfen, ohne den Styl königlicher Gemächer irgendwie zu berücksichtigen. Dasselbe gilt von der Umgebung des Königs, ja von Friedrich selbst. Ist Ziethen auch



*Arthur Kampf.* Studie.

mit Recht als ein einfacher, meinetwegen selbst unmanierlicher Haudegen aufgefasst, so sind die übrigen Tafelnden doch Hofherren und andere höhere Beamte, die in Aussehen und Gebahren distinguirter sein müssten. Bei aller Sparsamkeit, die der König in seinen spätern Jahren für die Bedürfnisse des Hofes anordnete, bei aller Vernachlässigung seiner eigenen Person in der Kleidung, entbehrte sein Auftreten doch nie der königlichen Pracht, seine Gesellschaft war stets eine sehr gewählte, und am wenigsten durften sich die Gäste in irgend einer Beziehung gehen lassen. So aber vermissen wir an ihnen nicht nur die etwas konventionelle, selbst in der Zwanglosigkeit korrekte Haltung, die allen in der Atmosphäre eines Hofes Lebenden zur zweiten Natur wird, sondern auch den Esprit und die geistige Grazie, die für Friedrich's Tafelrunde gefordert wurden, und der Kopf des Königs erinnert zu sehr an ein bestimmtes Vorbild, als dass er unmittelbar und überzeugend, der Bedeutung der Züge, die er trägt, entsprechend wirken könnte. Hier irrte also unser Meister insofern, als seine Phantasie sich noch nicht reich und beweglich genug erweist, um eine ihm fremde Welt glaubhaft auszugestalten. Je realistischer und wahrer die Malerei ist, desto echter muss auch der dargestellte Vorgang erscheinen; ist er aber unzulänglich aufgefasst, so behält der Vortrag nur ein malerisch technisches Interesse, und das Kunstwerk ist kein vollkommenes.

Vielleicht hat Kampf dergleichen selbst empfunden, wenigstens ist er bis jetzt nicht wieder auf das Parket eines Hofes zurückgekehrt. Dagegen fuhren die Krieger des achtzehnten Jahrhunderts fort, ihn zu beschäftigen; er malte in dieser Zeit noch Friedrich Wilhelm den Ersten, wie er mit dem General von Grumkow seine «langen Kerls» inspizirt, und Friedrich den Grossen, wie er vor der Schlacht bei Leuthen jene entschlossene und hinreissende Rede an seine Generale hält, deren Schwung und Kraft die Begeisterung der Truppen auf's Höchste entflammte.

Es scheint, dass dieses Motiv — eine bedeutende Rede und ihre Wirkung auf die Zuhörer — den Künstler ganz besonders tief ergriff. Die drei Hauptbilder, die er seitdem in den Jahren 90 bis 92 schuf, behandeln es, mit gewissen Abänderungen, sämmtlich. Das sind die «Einsegnung von Freiwilligen, 1813», ein grosses Gemälde, das auf Bestellung der Verbindung für historische Kunst ausgeführt wurde und 1891 in Berlin die zweite goldene, 92 in Wien die silberne Staatsmedaille erhielt; die «Rede Heinrich Steffens zu Gunsten der Volkserhebung in Breslau, 1813», ebenfalls ein mächtiges Bild, das die Berliner National-Galerie besitzt, und endlich die «Rede Friedrich's des Grossen an seine Generale in Köben», nämlich 1759 nach der Niederlage von Kunersdorf, das der Maler Georg Oeder der Düsseldorfer Städtischen Galerie 1892 schenkte. Offenbar fesselte Kampf, der ja von jeher einfache, geschlossene Handlungen darzustellen liebte, die Einheitlichkeit der durch Rede erzeugten Stimmung und zugleich die Mannigfaltigkeit, die die verschiedenartigen Charaktere der Hörer in jene Einheitlichkeit bringen. Ihn fesselte ferner der nicht nur äusserliche Kontrast, den die einzelne, aber geistig gewaltige Figur des Redners gegenüber der Menge bildet, die er durch seine Ueberlegenheit beherrscht: Aehnliches hatten wir ja schon in dem «Bonsoir, Messieurs», Verwandtes auch in der «Aufbahrung Kaiser Wilhelms» ausgedrückt gefunden. Und gewiss reizte ihn nicht minder die Schwierigkeit, die Gruppen der Hörenden, die naturgemäss etwas Einförmiges und Massives haben, psychologisch und malerisch durchzubilden, bis sie künstlerisch wirkten, ohne doch aus der Situation herauszufallen. Sehen wir, auf welche Weise unser Künstler diese Aufgaben angriff.

Die «Einsegnung der Freiwilligen», von der das beigegebene Vollbild nur die Farbenskizze, nicht die etwas abweichend gefasste Ausführung bringt, geht in einer kleinen schlesischen Dorfkirche vor sich. Hier wird nicht eigentlich mehr eine Rede gehalten; aber indem der Pfarrer mit erhobener Hand (in dem Gemälde sind, mit grösserer Feierlichkeit, beide Hände erhoben) die Worte des Segens ertönen lässt, vollendet er nur eine Ansprache, deren Eindruck noch auf allen Gesichtern ruht. Da knieen und stehen sie im Schiffe der Kirche, die Reihen der Geweihten, die den Völkerfrühling, ein neues ver sacrum, mit ihrem Blute zu erkaufen entschlossen sind; die drängende Noth der Zeit hat sie als letztes Aufgebot zusammengerafft, und da die Soldaten von Beruf, die jugendlichen, kraftgeübten Arbeiter und Bauern, schon längst dem Feinde entgegengeschickt wurden, so hat die Vaterlandsliebe nunmehr auch die Arbeiter mit dem Geiste, die Studirten, und selbst die älteren Männer gerüstet. Der König rief, und Alle, Alle kamen! Zum letzten Male vor ihrem Auseinandergehen nach den Regimentern versammelten sie sich zur



Arthur Kampf pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

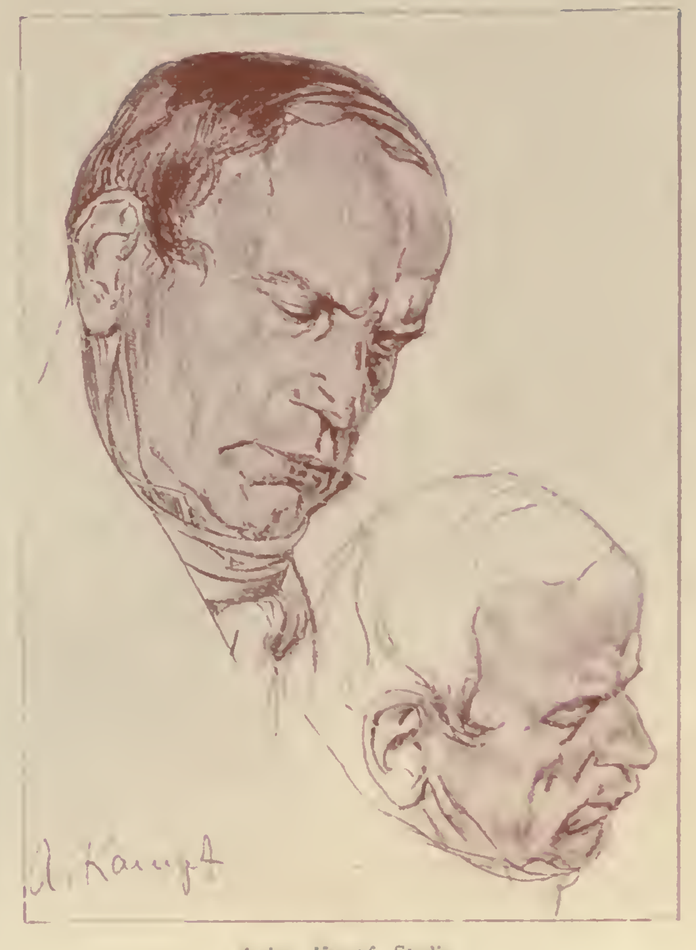
Neckerei.



*Arthur Kampf.* Studie.

Einsegnung ihres Unternehmens und vereinigten sich im Gebet für ihre gute Sache; keiner, den nicht der Ernst des Augenblickes beherrschte! Dieser tapfere Muth, dieser feste Wille, das Mögliche zu leisten, dieses Bewusstsein, eine heilige Pflicht zu erfüllen, dieses Gottvertrauen und dieses gläubige Flehen, wie sie sich auf den Gesichtern der Freiwilligen je nach dem Charakter mehr oder minder scharf, aber nirgends mit theatralischem Pathos ausprägen, geben der Handlung, und also dem Kunstwerke, eine hohe Weihe. Jeder Kopf, jede Bewegung ist eine vollgültige Leistung an sich; und welch' ein Reichthum an Gestalten wird hier vor uns aufgewendet! Auch das Leid der Zurückbleibenden wird geschildert. Da stehen betrübte Greise und Greisinnen, da schluchzen Bräute und junge Frauen; da muss eine Tochter, die den Gatten verlor, nach ihm noch den Vater hinausziehen lassen, und schon mag sie auch für ihren Sohn, den Knaben, zittern, der wie ein Waffenfähiger von den Worten des Predigers ergriffen wird. Es war eine grosse Zeit, und sie fand kein kleines Geschlecht; wohl dem Künstler, der in unseren Jahren, denen soviel Epigonenthum anhaftet, in sich die Kraft, Einfalt und Tiefe besitzt, um jenem Geschlechte wirklich gerecht zu werden! Man kann ja nur malen, was man voll empfindet; und in diesem Werke ist in der That ein jeder Zug voll empfunden, nichts wurde in die herkömmliche Pose hineingequält. Fast möchte man glauben, Kampf habe das Gemälde mühelos, wie aus Einem Gusse geschaffen, so einheitlich und dem Gegenstand entsprechend erscheint es. Auch seine malerische Behandlung trifft unmittelbar das Nothwendige. Schon das Lokal, mit seiner vollkommenen Schlichtheit, wirkt ernsthaft und stimmungsvoll; das kühle, graue Licht, das sich durch die hochgelegenen Fenster in den Raum ergiesst, erhöht noch den Eindruck der Schwere dieses Tages. Und wie glücklich ist das Motiv des hellen Pfeilers, der mit seiner Masse ein wesentliches coloristisches Element abgiebt; nicht nur als Gegengewicht gegen die schwarze Gestalt des Pfarrers, sondern auch als Grundaccord für die übrigen Töne des Ganzen steht er wirkungsvoll da. Vorzüglich verdanken ihm die um ihn herumgruppirten Figuren einen grossen Theil ihrer Geltung.

Wenn aber bei der «Einsegnung» die gemalte Rede

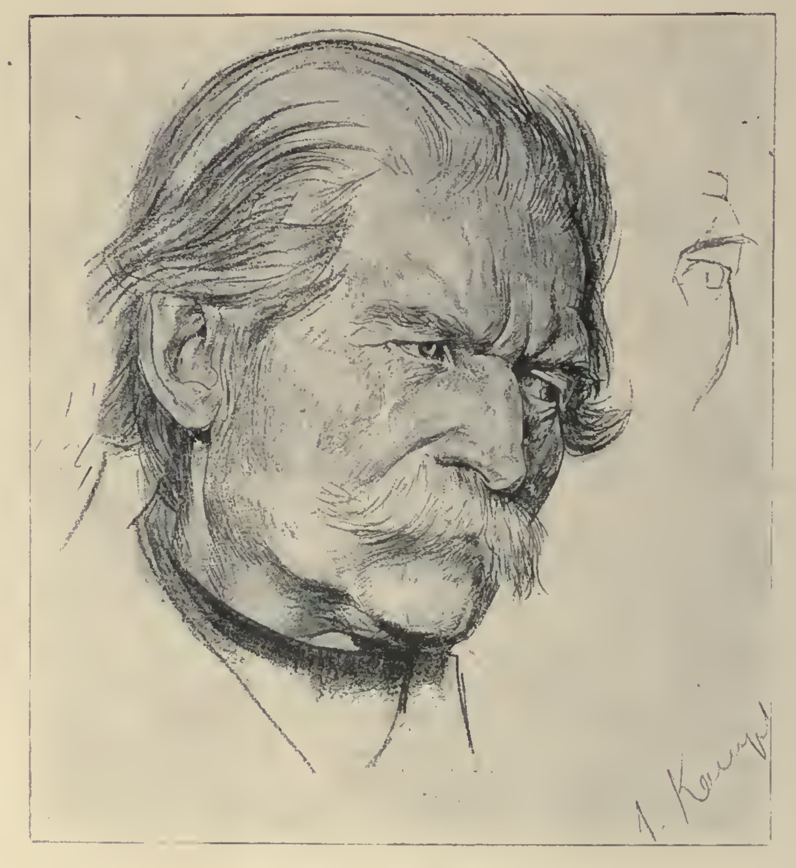


*Arthur Kampf.* Studie.

ihre Hörer (und ihre Beschauer) zu Ernst und Sammlung bewegte, so entzündet die Beredtsamkeit des Professors Steffens in den Köpfen und Herzen der meisten Anwesenden eine zum Aufbrausen bereite Begeisterung. In einem niedrigen, vollkommen kahlen Raum spricht Steffens vor dem zahlreichen Auditorium, über die Brüstung des niedrigen Katheders sich beugend, mit leidenschaftlicher Gluth; seine ganze Gestalt erbebt unter der Energie der Gedanken, und die Geberde des hoch erhobenen rechten Armes, ob sie gleich den Docenten nicht ganz verleugnet, hat etwas entschieden Kraftvolles, ja Gebieterisches; worin um so mehr Ausdruck liegt, als das Gesicht des Redners fast gar nicht zu sehen ist. Ihm gegenüber haben sich rechts vorne, in der Mitte und im ganzen Hintergrunde des Zimmers die Zuhörer dicht zusammengeschaart. Die Vordersten sitzen auf Bänken, die Meisten müssen stehen; einige sind sogar auf die Fensterbrüstung geklettert, andere erscheinen durch die offene Thür draussen auf der Treppe. Alle Altersstufen, alle Stände sind hier vertreten; Veteranen und Invalide lauschen mit derselben Hingebung wie die Studenten und jungen Beamten; Arbeiter, im Schurzfell aus der Werkstatt herbeigeeilt, werden auf ihre Weise ebenso ergriffen, wie die Universitätcollgen des Professors auf die ihrige. Selbst Mädchen haben sich in das Gedränge gewagt und horchen mit glänzenden Augen auf die Worte, die auch sie zu unbegrenztem Opfer- und Leidensmuthe anspornen — das ganze Volk ist da, die gemeinsame Sache gemeinsam zu ergreifen und durchzuführen. Aber wie das deutsche Volk sich nur in Augenblicken der Verwirrung oder der Zuchtlosigkeit oder aber der harmlosen, übermüthigen Freude zu lärmenden Aeusserungen hinreissen lässt, in erhabenen und verhängnissvollen Momenten jedoch an sich hält, so erscheint auch hier die tiefe Bewegung der Hörer hauptsächlich im Ausdrucke der Aufmerksamkeit auf ihren Gesichtern, weniger in aufgeregten Gesten ihrer Körper. Bei der grösseren Mannigfaltigkeit in der Zusammensetzung des Auditoriums ist hier die Charakteristik noch reicher, noch feiner nuancirt als in der «Einsegnung», obgleich das rührende Element eigentlich fehlt, es sei denn, dass es in den Invaliden und etwa in jenem kränklichen, überarbeiteten Gelehrten zum Worte kommt, der schwerlich noch den Säbel zu führen im Stande ist. So hat denn Kampf mit diesem Bilde ein würdiges, gewissermassen das weltliche Seitenstück zur «Einsegnung» ge-



*Arthur Kampf.* Studie.



*Arthur Kampf.* Studie.

liefert, wenn auch die letztere, für unser Gefühl, wärmer und poetischer vom Künstler empfunden ist und vom Publikum empfunden wird. Dies mag zum Theil daran liegen, dass die Kirche als Lokal, die Weihe der religiösen Handlung, der Segen, der wie die Predigt nicht sowohl mit dem Verstande als vornehmlich mit dem Herzen aufgenommen wird, schon an sich eine gewisse Wirkung ausüben, während der Rede des Steffens nichts derartiges zu Hülfe kommt. Hier ist es allein das Wort, das zwar die Gemüther hinreisst, aber doch erst von den Köpfen erfasst und, wenigstens anfänglich, erwogen werden musste; und die banale Gelegenheit, d. h. der Kathedervortrag in einem gänzlich nüchternen Saale, beeinträchtigt ebenfalls die Stimmung. Denn da wir das Wort selbst nicht hören, sondern nur seinen Abglanz sehen, und da die grosse und tiefe Bewegung der Zeit, die erst dem Worte sein Gewicht und dem Vorgang seinen Werth giebt, nicht einmal mit irgendwelchen Andeutungen gemalt, sondern als bekannt vorausgesetzt ist, so kann der Eindruck auf uns nur ein nicht ganz unmittelbarer sein. Wir müssen dem Künstler weit entgegenkommen, müssen viel reflektieren, um sein Werk im ganzen Umfange zu geniessen; und wer weiss, ob die Reflexion nicht Manchen zu der Vermuthung leitet, der fragliche Gegenstand sei trotz der meisterhaften malerischen Behandlung im Grunde doch unmalerisch geblieben, weil seine Wirkung einzig und allein auf diese Behandlung und auf die charakterisierenden Feinheiten gegründet ist, die drastische, absolut ergreifende Klarheit des Vorganges ihm jedoch abgeht.



*Arthur Kampf.* Studie.

«Friedrichs des Grossen Rede an seine Generale in Köben» stellte das dritte der grossen Gemälde vor, die unsere Besprechung hier vereinigt. Der König, in der unglücklichsten Wendung des siebenjährigen Krieges erkrankt, war in einem ärmlichen Bauernhause des Dorfes Köben einquartiert worden; hier versammelte er seine Generale, um durch sie den Truppen kund zu thun, dass er sich ganz auf ihre Bravour verlasse und dass er Alles daran setzen wolle, den Feldzug siegreich durchzuführen; nur der Tod werde ihn von der Armee trennen. Diese Worte sprach er mit Anstrengung und unter heftigen Schmerzen, sein Kopf war verbunden und sein Gesicht erschien äusserst blass. Trotzdem traf er darauf noch alle wichtigen Anordnungen mit vollkommener Ruhe.

Kampf hat den Augenblick seiner grössten rednerischen Erhebung wiedergegeben. Der König hat sich mit entschiedener Willenskraft zusammengefasst und sich im Bette halb erhoben; mit dem freien rechten Arme sucht er seinen Sätzen noch mehr Nachdruck zu



*Arthur Kampf.* Studie.



*Arthur Kampf.* Studie.

verleihen. Die Herrschaft des Geistes über den gebrechlichen Körper kommt in seiner Bewegung sehr schön zur Geltung; und überhaupt liegt in diesem Bilde der Schwerpunkt der Darstellung mehr als in den beiden andern auf dem Redner. Die Generale hören ja Alle mit grosser Aufmerksamkeit zu und sind, woran Kampf uns nunmehr längst gewöhnt hat, zu völlig plastischen Individualitäten ausgearbeitet; aber abgesehen von dem breitspurig im Vordergrunde dastehenden General im grauen Paletot, einer der prächtigsten Charaktergestalten, die unser Künstler je geschaffen, sowie abgesehen von dem tauben Artilleristen, der seine Ohrmuschel mit dem Stockknopfe zum Horchen zweckmässig zusammenbiegt, sind doch die Uebrigen so vielfach überschnitten, zum Theil auch trotz des pikanten Fensterchens im Hintergrunde so tief in die Dämmerung getaucht, dass man ihrer Köpfe nicht ohne einiges Suchen habhaft wird, und überhaupt den Blick, nach der Absicht des Malers, mit Vorliebe dem Könige zuwendet. Bei diesem gipfelt auch die Vertheilung der Farben; die hellen Töne seines Anzuges, seiner Kissen und Betttücher sind, wie in der «Einsegnung» jener Pfeiler, die Dominante des ganzen Tonsystems, das mit grosser Kraft und seltener Meisterschaft hier angeschlagen ist. Technisch ist dieses Bild vielleicht das vorzüglichste, das wir Kampf bisher zu verdanken haben.

Wir sehen, dass der alte Fritz sich abermals der Phantasie des Künstlers bemächtigt hatte, und er liess sie nicht gleich wieder frei. Auf der Dezember-Ausstellung 1893 des Künstler-Clubs St. Lucas in Düsseldorf erschienen von Kampf «Die Kosakenopfer», eine Episode aus dem siebenjährigen Kriege. Der König ist, mit einigen Herren des Gefolges, durch ein von den russischen Horden geplündertes Dorf geschritten, und steht unversehens vor den nackten Leichnamen einiger Bewohner des unglücklichen Ortes. Gedankenvoll und ergriffen betrachtet er sie. — Auch in Entwürfen, Skizzen und Radirungen tritt er noch mehrfach auf; es mag sein, dass seine thatenvolle und thätige Zeit, das Heldenhafte und zugleich so Schlichte seiner Erscheinung unserem Meister besonders sympathisch sind.

Man sollte meinen, mit dieser Aufzählung sei das Lebenswerk Arthur Kampf's, soweit der im einunddreis-



*Arthur Kampf.* Studie.

sigsten Lebensjahre Stehende es förderte, erschöpft und zugleich reich genug. Und doch haben wir eine ganze Reihe von grösseren und kleineren Gemälden, von Portraits und Genrestücken, übergangen. Auch bleibt uns von seinen Aquarellen und Gouachebildern, sowie von seinen Radierungen noch ein Wort zu sagen übrig, und vor Allem müssen wir erwähnen, dass neben der grossen Historienmalerei das moderne Sittenbild den Künstler durch alle Jahre hindurch beschäftigt hat. Seinen Carnevals-, Theater- und Caféscenen, seinen Beobachtungen von der Strasse her, giebt er gern einige sprechende Charakterzüge, oft mit satyrischer oder bitterer Pointe, zum Inhalt und benutzt sie im Uebrigen zur Lösung coloristischer Probleme; so streiten auf unserem Bilde «Im Café» das Gas und das elektrische Licht um die Beleuchtung des weissgekleideten Kellners und der anderen Figuren; so wetteifern bei sonstigen Gelegenheiten die lebhaften Toiletten von Damen, wie sie sich am Besten in den Ton des Bildes einfügen. Gerne wählt aber Kampf für seine kleinen Gemälde auch ernste, ja tragische Motive und sucht dann die Beschauer mit wenigen treffenden Worten zu fassen und zu rühren. Die Leiche eines Kindes wird eingesegnet; abseits, hinter der Thüre steht die alte Wärterin, der das Herz vor Kummer brechen will, während der Pfarrer kühl und conventionell seines Amtes waltet. Ein Arbeiter liegt breit im Fenster und schaut trübe vor sich hin: über ihn hinweg erblicken wir im Zimmer seine Frau im Sarge liegen und Kerzen dabei schimmern. Solche Ideen pflegen nur den Malern zu kommen, die wie Kampf auch mit dem Herzen schauen und malen; und im Ganzen sind dergleichen erzählende Maler selten genug, besonders wenn man an ihr technisches Können einen höheren Massstab anlegt. Gerade das Technische beherrscht Kampf aber vollständig; seine gründliche und umfassende künstlerische Bildung zeigt sich auch in der Sicherheit, mit der er neben der Oelmalerei die Gouache- und Aquarelltechnik ausübt. Zeugen sind dafür sein meisterhaftes Blatt: «In der Dämmerung» (1893 Gouache): ein ländliches Liebespaar, das nach Sonnenuntergang vor der Hausthür steht, oder die etwas älteren Aquarelle: «Mutterlos», «Die Strassenhyäne», und «Jbsen im Café Maximilian», die 1889 und 90 auf den Dresdner Aquarell-Ausstellungen gezeigt wurden.

Unsere Textillustrationen bringen eine Reihe von gemalten Studienköpfen Kampf's zu einigen der be-



*Arthur Kampf.* Studie.

sprochenen Bilder, sowie eine Anzahl seiner scharf und mit einer unfehlbaren Sicherheit und Formenklarheit gezeichneten Studien. Wer zeichnen kann wie Kampf, der wird natürlich, so lange er darauf eingeht, auch von Zeitschriften für ihren Bedarf an Illustrationen herangezogen. So war denn unser Künstler vielfach als Illustrator thätig; er hat z. B. für das jetzt aufgelöste Schorer'sche Familienblatt die Bildnisse des Geigers Wilhelmj, des Predigers Frommel u. A. geliefert und noch 1892 eine ganze Nummer mit Skizzen aus dem Leben hinter den Coulissen gefüllt. Hauptsächlich aber zeigt sich der Zeichner in ihm in seinen Radierungen.

Bei Ernst Forberg, dem Lehrer der Düsseldorfer Akademie für Kupferstich, hatte Kampf in den Jahren 1885 und 86 sich im Radieren geübt, und dann diese Kunst selbstständig und mit grosser Kunst und Kraft weitergetrieben. Wie bei seinen Erinnerungsskizzen und Sittenbildern fixirt er auf der Platte was ihn anregt oder sonst beschäftigt; daher erscheinen die Gegen-

stände seiner Radierungen vielfach wie Späne, die ihm bei der Arbeit an den Gemälden über die Hand fielen, und seine ganze Thätigkeit als Maler lässt sich an ihnen wie in einem Hohlspiegel überschauen. Da haben wir die überaus lebendigen Strassenarbeiter (siehe S. 22) und denken an die Sphäre der «Letzten Aussage»; da versetzt uns der «Tod Schwerin's» — eine grossartige Composition — und dieses oder jenes andere Blatt in die Zeit Friedrich's des Zweiten und erinnert also an den «Choral von Leuthen», an «Bonsoir, Messieurs», etc. An die Freiheitskriege klingt ein Zug Franzosen an, der auf der Rückkehr aus Russland sich mühselig über ein unendliches Schneefeld fortbewegt. Das moderne Gesellschaftsbild lebt auf in jenem offenbar gelehrten Herrn, der selbst die Musse des Seebades, an der Brandung spazierend, zu intensiver Gedankenarbeit benutzt, und in dem jovialen alten Viveur, der sich nach dem Diner mit einem chinesischen Pagoden unterhält.

Ganz aus diesem Kreise der Kampf'schen Motive springt eine seiner letzten Radierungen, ein Blatt von beträchtlicher Grösse und starker Wirkung. Zwei fackelschwingende Furien stürmen durch dunkles Gewölke hin, tief unter ihnen sieht man die Erde mit einer brennenden Stadt am Horizonte liegen. Den Rachegöttinnen aber folgt in rasendem Laufe aus den Wolken auftauchend ein Trupp wüthender Arbeiter, entfesselter Sträflinge und verlotterter Gesellen mit der Fahne der Revolution und mit drohenden Fäusten; schreckliche Weiber schliessen sich an und führen unter Verwünschungen den abgehauenen Kopf eines Fabrikherrn auf einer Stange mit sich. «Ein böser Traum!», so benannte der Künstler das düstere Phantasiestück, das ihm und uns das Volk in seiner furchtbarsten Erscheinung, als irregeleitetes, empörtes Proletariat, zeigte.

Dies Blatt verräth uns, dass Arthur Kampf, der strenge, ja herbe Realist, sich auch einmal vom festen Boden entfernen und einen transscendentalen Stoff lockend finden kann. Es deutet ferner darauf hin, dass seine Kunst überhaupt noch unerwartete Wendungen nehmen wird. Noch ist er jung, und noch ist er ausschliesslich ein Düsseldorfer Kunstbürger; seit 1891 wirkt er, zuerst als Hilfslehrer, seit Anfang 94 als ordentlicher Lehrer angestellt an derselben Akademie, die er 1879 als Schüler bezog und seitdem nie verlassen hat. Aber ein Mann wie er, haftet nicht an dem, was er einmal gewohnt ist; er schreitet wie in seiner künstlerischen Entwickelung so in der Erweiterung seines Gesichtskreises immer vorwärts. Möge die Welt in ihrer Pracht und Herrlichkeit sich weit, weit vor seinen Blicken aufthun! Und möge es ihm vergönnt sein, mit der Ehrlichkeit, die für sein Auffassen und Schaffen so charakteristisch ist, sich ihr hinzugeben! Wer sie in Wahrheit verstehen will, der lernt sie auch verstehen und findet sein Streben überschwänglich belohnt. Arthur Kampf's Kunst wird desto voller schwellen und reifen, je mehr fruchtbaren Boden seine Wurzeln umspannen und je heller die Sonne höherer Schönheit ihm die lichtsuchenden Zweige, seine Ideen, die nach Gestaltung ringen, bestrahlt.

Vielleicht entsinnt sich ein geneigter Leser, der von diesem Aufsatze nicht blos den Anfang, sondern auch das Ende las, dass der Verfasser sich eigentlich vorgenommen hatte, nur ein kühler Commentator seines Gegenstandes zu sein. Sollte sich trotzdem eine gewisse Wärme in ihm entwickelt haben — nun, so hat sich zum Glück wieder einmal die alte Erfahrung bewährt, dass das Gute und Schöne des Menschen Herz erfreut und es mit schnelleren Schlägen pochen lässt. Begegnete dieses bei der Beschäftigung mit Arthur Kampf einem längst verknöcherten Kunstkritiker, wie freudig muss erst jeder harmlose Kunstfreund den jungen Meister begrüssen und ihm alles Gute auf den Lebensweg wünschen!





Arthur Kampf pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Knabenbildniss.

# Die Muse des Volkes in Toskana.

von

H. ZIMMERN.

Wenn wir von Pistoja, der interessanten toskanischen Stadt, welche sich so Vieles von ihrem mittelalterlichen Charakter unversehrt bewahrt hat, den Weg einschlagen, der von den Thoren der Stadt nach den dieselbe seitwärts schützenden Bergen führt, sollten wir unsere Schritte nicht anhalten, bevor wir die Abhänge des Gebirges erreicht haben. Es ist ein entzückend schöner Punkt, den die Gegend dort bietet. Und falls es unsere Zeit erlaubt, werden wir wohl daran thun, bergauf zu wandern und in das Innere dieser Apenninengruppe zu dringen; weit hinein, bis dorthin, wo sich die Häuser der Contadini, welche in jenen Distrikten wohnen, nur noch spärlich und vereinzelt finden. Dies ist die Heimath der toskanischen Zunge, die Region, wo die italienische Sprache in vollkommener Reinheit gesprochen wird, und hier wohnt die Muse des Volkes. Fern vom Getriebe der Welt und den Leidenschaften, welche die Stadtleute — « street-bred people », wie Rudyard Kipling sie nennt — in Erregung versetzen, sind die Menschen, die hier oben leben, auch mehr den Einflüssen fremder Invasionen entrückt geblieben, die den Sitten und der Landessprache der Italiener so grossen Schaden gebracht haben. Bis auf den heutigen Tag noch wird den Bewohnern der pistojanischen Berge nur selten Gelegenheit, mit der Bevölkerung der Ebene in Berührung zu kommen. Folglich hat sich auch in den pistojanischen und sienesischen Apenninen die Sprache in ihrer ursprünglichen Reinheit erhalten. Hier finden wir noch als lebendes Vermächtniss des goldenen Zeitalters von Toskana die Sprache so, wie sie im 13. und 14. Jahrhundert gesprochen wurde. Und oft überrascht es zufällige Besucher jener Gegend, von den Lippen einfacher Landleute Worte und Redewendungen zu hören, welche man sonst nur bei den italienischen Klassikern antrifft. Durch das zurückgezogene, stille und mässige Leben, welches diese Bauern führen, sind sie kräftiger und von besserem Körperbau als es die übrige Bevölkerung Italiens ist; und dieses physische Wohlbefinden trägt zweifellos dazu bei, dass auch ihr Geist die Kraft besitzt, welche zu einem korrekten und gewandten Gebrauch der Sprache gehört. Es ist bemerkenswerth, dass die Mehrzahl der intelligenten und bildungsfähigen Toskanerinnen, als auch der geistig hochstehenden Männer Toskana's nach den Städten übersiedelte Bergbewohner sind.

Niccolo Tommaseo, der grosse Kenner der italienischen Sprache, schrieb 1860 an den Abbé Tigri: «Was die Mundart der niederen Volksklassen in der Umgebung Pistoja's betrifft, so kann ich nur gewissenhaft bestätigen, dass sie nicht allein ähnlich der Sprache unserer berühmten Schriftsteller, sondern dieselbe Sprache ist».

Aus diesen einleitenden Darlegungen werden auch die nicht italienischen Leser leicht ersehen, dass die Erzeugnisse der toskanischen Volkspoesie nicht mit den Liedern verwechselt werden dürfen, welche man gewöhnlich in den Städten singen hört, und die in formlosen, lahmen Versen oft alberne und frivole Ideen enthalten, verfasst überdies in einer ganz unmöglichen Sprache, die nichts weniger als ein reines Italienisch ist. Solche Lieder erreichen die Berge nicht, oder werden, wenn sie dorthin gelangen, doch keineswegs einer gastlichen Aufnahme gewürdigt. Der Gebirgsbewohner ist nicht gesonnen, seine Lieder aufzugeben, welche er vor allen anderen liebt, und das mit Recht.

An jenen schönen Sommerabenden, wie man sie nur in Toskana kennt, wenn der Mond sein zauberisch schönes Licht über die stille Landschaft ergiesst, poetische Regungen in den Seelen erweckend, da hört man wohl irgend eine helle, frische Stimme zum Klange einer Mandoline singen:

« E io delli stornelli ne so tanti
Ce n'ho da caricar sei bastimenti,
Chi ne vuol profittar, si faccia avanti. »

« Habe so viel Lieder, dass mit ihrer Zahl
Laden könnt' ich wohl sechs Schiffe allzumal,
Drum, wer hören will, komm' her von Berg und Thal. »

Und hierauf werden ringsum die Thäler von Liedern stundenlang wiederhallen. Von einer Hütte zur andern ertönen jetzt die «Stornelli». Die von dem ersten Sänger ausgegangene Aufforderung ist ein Signal gewesen, dem ein Klingen und Singen improvisirter Verse folgt. Derartige Vokalkonzerte heissen Stornellatti und sie sind in ganz Toskana üblich. Das Stornello ist ein kleines Lied von nur drei Zeilen, einer kurzen von fünf Silben und zwei langen, die meist Hendekasyllaben sind. Der fünfsilbige Vers reimt dabei auf den zweiten der beiden elfsilbigen, während die zuerst auf die fünfsilbige folgende lange Zeile eine Assonanz am Ende hat.

Zumeist ist es eine Blume, an welche die Verse gerichtet sind — Fior di limone, fiorin di grano, fior di gaggia u. s. w. Hier ein Beispiel:

« Fiore di pepe
Io giro intorno a voi come fa l'ape,
Che gira intorno al fiore delle siepe. »

« Pfefferblüthenreis,
Immer dich umkreise nach der Biene Weis',
Die der Dornblüth' hungernd nahe bleibt im Kreis. »

Es scheint, als ob der ländliche Poet, wenn er Feld und Wald durchstreift, jeder Pflanze, die er sieht, seinen Liebeskummer anvertrauen möchte. Die Begeisterung für Blumen ist leicht erklärlich in Toskana, Italiens Garten, wie die Provinz mit Recht genannt wird, in der seit undenklichen Zeiten die Natur besungen worden ist. In den Stornelli wird auch an die spezielle Eigenart der Blumen eine Bedeutung geknüpft. So hier:

« Fior di limone,
Limone e agro e non si puol mangiare
cha son piu agre le pene d'amore. »

« Citronenblüthe,
Bringest Frucht, damit sie Säure nur uns biete;
Doch der Liebe Gram trifft schärfer das Gemüthe. »

Und nicht nur die Schönheiten der Natur werden vom Gebirgspoeten besungen, er feiert auch ihre nützlichen Erzeugnisse, wie Reis, Salzkörner, Pfefferbeeren — «Chicco di riso», «fiorin di sale», «Chiccin di sale» etc. Häufig ist die erste Zeile auch ein Gruss an die Geliebte:

« Angelo d'oro, o bella bimba — »

« Goldiger Engel, oh, Mädchen so schön — »

Andere Verse beginnen: «Amore ingrato», oder «O luna», «O sole», «O Dea fatale»; oder mit Klagerufen, wie «Chimè che pena, O dio che doglio». Mit diesen Anfangsworten werden immer Versmass und Grundidee der daran geknüpften Strophe gegeben.

Wenn der «Stornellatore» von einem Chor unterstützt ist, wird dem Stornello ein kurzer Zwischengesang eingeschaltet, gleichsam an Stelle eines Ritornells der Geige. Hier einige Proben:

« Ma perchè, ma perchè,
Caro mio amore non mi vuoi ben? »

« Warum denn, warum,
Mein Geliebter, willst mir nicht gut sein? »

Oder:

« O biondina, come va? »
« Oggi va bene, ma domani chi lo sa? »

« Liebste, sag' wie's dir geht? «
« Recht gut, doch morgen, wer weiss, wie es geht? »

« L'albero secco le foglie non ha;
Con lo mi amore le pace vo' fa. »

« Kein grünes Blatt im verödeten Hain,
Möcht' wieder gut mir mein Liebchen doch sein »

Variirt wird das Stornello in folgender Art:

« Fiorin di sale,
Mi si divide l'anima del core: »
Chor: « O biondina come va? »
« Mi si divide l'anima del core,
Quando ti vedo con l'altro parlare; »
Chor: « O biondina come va? » etc.

« Blume des Salzes,
Ach, das Herz zerreisst mir namenloses Weh, »
Chor: « Liebste, sag', wie's dir geht? »
« Ach, das Herz zerreisst mir namenloses Weh,
Wenn mit einem Andern ich dich sprechen seh'. »
Chor. « Liebste, sag', wies' dir geht? etc. »

Hier ein Ritornello ohne Worte:

« Lara la ra lla lla llara
Larà la ra la lla llà — »

Die Melodie des Stornello ist ernster gehalten; der Text beginnt wie folgt:

« Fiorin di menta, »
Chor: « La ra la ra — »

« Menta si chiama perche si trapianta; »
Chor: « Lara etc. »

«Menta si chiama perche si trapianta,
La vostra lontananza mi tormenta;»
Chor: «Lara etc.»

«Münzkraut auf der Flur,»
Chor: «La ra, La ra —
«Wie sein Name sagt, ist wandernder Natur;»
Chor: «Lara etc.» . . . . .

«Wie sein Name sagt, ist wandernder Natur;
Oh, wie suche ich mit Schmerzen Deine Spur.»
Chor: «Lara, la . . . . . .»

Hier mögen noch zwei solcher Verschen citirt sein:

«E non so, e non so
Se marito lo prenderò.»

«Weiss nicht, weiss nicht, was thu' ich?
Nehm' einen Mann ich oder nicht?»

Perche piangi, perche sosperi,
Perche t'adiri, caro mio ben?»

«Oh, warum weinen, oh, warum seufzen
Und sich erzürnen, herzliebster Schatz?»

Eine andere Art Liebeslied ist «Il rispetto», so genannt, weil es eine respektvolle Begrüssung zwischen Liebenden ist. Diese Rispetti werden zu jeder Tageszeit gesungen, zumeist aber des Abends. Sie bestehen aus 4, 6 oder 8, zuweilen auch aus 10 Versen. Die gewöhnliche Form ist die sechszeilige Strophe. In manchen Gedichten dieser Art reimen die letzten Zeilen, wobei eine ungemein graziöse und melodische Wirkung durch Gleichklang der Worte in leichter Umstellung erzielt wird. Dieser Schluss ist in der Regel ebenso schön, wie er überraschend wirkt. Eine Eigenthümlichkeit bei diesen Liedern besteht darin, dass sie zumeist mit dem Buchstaben «E» anfangen. So auch das folgende:

«E tutte le catene di Turchia
Non m'eranno mai potuto incatenare;
Quando che venne la tua signoria
Da tu begli occhi mi lasciar legare;
Da tu begli occhi mi fossi difeso
Sarei disciolto; e non legato e preso!
Da tu begli occhi mi fossi guardato,
Sarei disciolto; e son preso e legato!«

«Hätt' früher Trotz geboten allzumal
Den stärksten Sklavenketten der Barbaren,
Da traf mich, Holde, Deiner Augen Strahl,
Und nun gefesselt meine Kräfte waren.
Möcht' retten mich, möcht' flieh'n vor Deinem Blick,
Hätt' die verlor'ne Freiheit gern zurück,
Vergebens — Deine Augen zieh'n mich an,
Bin doch ein Sklave jetzt in Deinem Bann!»

Es sind oft wahrhaft liebliche, zarte Gedichte, diese Stornelli und Rispetti, in denen die Bauern der toskanischen Berge ihre Liebe erklären, kosen, streiten und sich versöhnen. Sie singen von Liebesleid und Liebesgunst, von den Tugenden und der Schönheit ihrer Geliebten und widmen diesen ihre poetischen Huldigungen selbst aus der Ferne, wenn sie zur Winterzeit von den Bergen herabsteigen, um in der ungesunden Fieberatmosphäre der Maremmen Arbeit zu suchen. Wir citiren hier ein Beispiel:

«O sol che te ne vai, che te ne vai,
O sol che te ne vai super que' poggi,
Fammelo un bel piacer se tu portrai,
Salutami il mio amore, non l'ho visto oggi;
O sol che tu ne vai su per que peri
Salutamelo un po' quegli occhi neri,
O sol che te ne vai su per gli ornelli
Salutameli un po' quegli occhi belli.»

«Oh, Sonne, weilest nicht, bald fort Du ziehest
Den Bergen zu, Du ziehest in die Ferne;
Oh, grüsse dort mein Lieb, wenn Du es siehest,
Grüss', Sonne, jene schwarzen Augensterne.
Verbleichen sehe ich schon Deinen Schein,
Bald hinterm Birnenbaum wirst Du schon sein;
Grüss' mir, da Du jetzt bei der Esche schwindest,
Die schönsten Augen, Sonne, die Du findest.»

Der verbannte Contadino singt aber nicht nur Liebeslieder auf seine in den Bergen zurückgebliebene Braut, sondern er pflegt auch Briefe in Versen an dieselbe zu richten, welche er einem Lohnschreiber diktirt, wenn er, wie früher allgemein war und noch vielfach der Fall ist, weder Lesen noch Schreiben gelernt hat. Und diese Briefe sind, gleich den Stornelli und Rispetti, stets im reinsten toskanischen Stil verfasst. Die Reime mögen nicht immer korrekt sein, werden dann aber meist durch eine Assonanz ersetzt. Gewöhnlich sind diese Briefe in Stanzen (Ottava rima) gedichtet, die aus elfsilbigen Versen bestehen.

Die Geschichten, mit welchen sich diese ländlichen Poeten an langen Winterabenden die Zeit vertreiben, wenn sie um ihre Herdfeuer oder in den Viehschuppen versammelt sind, bestehen in Gesängen, die ebenfalls in Ottava rima, ihrem Lieblingsversmass, gedichtet sind, welches auch wohl am besten zu ihrer Sangesweise passt.

Die Verfasser der Liebesbriefe flehen fast immer die Sterne, den Wind oder die Schwalben an, das Blatt der Angebeteten zu bringen. Oben sind häufig Rothstiftzeichnungen angebracht; ein pfeildurchbohrtes Herz oder zwei mit einer Kette verbundene Herzen, ein Fisch oder deren zwei, einander gegenüber gestellt, ein Paar Blumentöpfe, zwei Kränze und drgl. mehr als Symbole der Liebe geltende Embleme. Jedem, der sich einige Zeit in Toskana aufgehalten hat, werden in kleineren Papierläden, wo Soldaten und Bauern einkaufen, Brief-

bogen aufgefallen sein, denen die erwähnten Zeichnungen aufgedruckt sind. Es ist dies aber eine Neuerung, und die meisten der ländlichen Dichter ziehen es vor, ihre Briefe mit eigenhändig ausgeführten Zeichnungen zu versehen.

Ein Brauch, der noch in den toskanischen Bergen herrscht, ist die «Serenata» oder «Inserenata». An schönen, stillen Abenden, selbst mitten im Winter, pflegt sich der liebende Jüngling in Gesellschaft mehrerer Freunde, die alle mit Guitarren oder Violinen ausgerüstet sind, vor seiner Angebeteten Fenster aufzustellen und ihr seine Liebe in Versen zu erklären, die ohne Uebertreibung schön genannt werden können. Die Dichtungen wechseln mit kurzen flotten Instrumenalsätzen ab, die mit Trillern und Arpeggio's belebt sind. Der Name, der in manchen Gegenden hierfür gilt, ist «Passagalli» (Musik). Es ist dies ein echt toskanisches Wort und bezeichnet das Spiel der Geige, Mandoline oder Guitarre, womit die kurzen Pausen ausgefüllt werden, die der Improvisator, der seine Verse fast immer erst während des Singens komponirt, zwischen den Stanzen gebraucht. Hat der Liebende Grund, anzunehmen, dass sein Gesang dem Mädchen und ihren Eltern, an die er sich zuerst mit seinem Liede wendet, willkommen ist, so fährt er fort zu singen, bis der Morgen dämmert. Hier ein Abschiedslied, an einem solchen Morgen gesungen:

«La vedo l'alba che vuole apparire,
Chiedo licenza vo piu cantare,
Che le finestre si vedon aprire,
E le campane si senton sonare.
E si sente sonare in cielo e in terra
Addio, bel gelsomin, ragazza bella.
E si sente sonare in cielo e in Roma,
Addio bel gelsomin, bella persona.»

«Es graut der Tag, ich nun nicht länger bleibe,
Der Morgen naht, ich darf nun nicht mehr singen;
Geöffnet seh' bereits ich manche Scheibe,
Hör' auch die Morgenglocken hell erklingen.
Hör' sie vom Thurm herab, vom Himmel hallen,
Vom Himmel und von Rom die Glocken schallen;
Jasminenblum', Dich Schönste, Gott behüte,
Leb' wohl, Du Holde, Du Jasminenblüthe!»

Jeder Bezirk hat natürlich seine eigenen Lieder, von denen viele, besonders seit mehreren Jahren, eifrig gesammelt worden sind. Viele italienische Schriftsteller wenden sich den Schätzen der Vergangenheit zu, und die Sagenkunde hat in Italien bemerkenswerthe Fortschritte aufzuweisen. Wer einige Kenntniss von dem Gegenstande hat, wird selbst aus unserer kurzen Skizze ersehen, wie grundverschieden die toskanische Volkspoesie von derjenigen der übrigen Gegenden Italiens ist, welchen durchaus individuellen Charakter sie hat. Die anderswo gesungenen Lieder sind wirkliche «Canzonetti», in Musik gesetzt von irgend einem ausgebildeten Komponisten. Die Rispetti und Stornelli, welche musikalisch nur wenig von einander abweichen, unterscheiden sich von der neapolitanischen und venetianischen Liederpoesie besonders vortheilhaft dadurch, dass sie nicht im Lokaldialekt gedichtet sind.

Vielen wird die Sitte bekannt sein, dass alljährlich beim Fest der Madonna von Piedegrotta die neuen neapolitanischen Lieder gesungen werden, welche im Laufe des Jahres in's Leben gerufen sind. Heutzutage wetteifern die Musiker mit dem Volke, diese Erzeugnisse anziehender und kunstvoller zu gestalten. Die Lieder des toskanischen Bergvolkes bedürfen der Ausschmückungen nicht. In Dichtung und Musik sind sie von einem speziellen Reiz und nicht komponirt, um in parfumirten Salons gesungen zu werden. Das Auditorium, für welches sie bestimmt sind, ist nur eine Person und in dieser einen sieht der Dichter seine ganze Welt. Die ihn begeisternde Umgebung ist der duftende Wald unterm Sternenhimmel bei mondhellen Sommernächten und seine Sänger einzig und allein die jungen Contadini mit ihren frischen Stimmen. Die unbekannten Urheber dieser Poesien werden indessen in ihrer ländlichen Heimath von der Nachwelt nicht vergessen. Ihre Rispetti und Stornelli kommen von einer Generation auf die andere, und die Enkel singen bei ihren «veglie» oder Abendversammlungen die Lieder ihrer Voreltern. Doch die Liebesgedichte verfassen sie am liebsten selber oder sie benutzen die schon existirenden, nur mit Veränderungen, wie sie der jeweilige Fall erheischen mag.

Aus der alten Geschichte wissen wir, dass bei den Griechen und Römern die Sitte herrschte, die Wiederkehr des Frühlings alljährlich festlich zu feiern. Die gleiche Sitte wird — vielleicht einem unbewusst zur Geltung gebrachten Atavismus zufolge, von den Toskanern, besonders denen der pistojanischen Campagna, geübt. Im Mai pflegen die jungen Burschen truppweise mit ihren Violinen und Guitarren, den zur Ausführung der «Passagalli» bestgeeigneten Instrumenten, umherzuziehen und den Frühling mit «Maisingen» (cantar Maggio) zu feiern. Bei einem solchen Liedervortrag beginnt der Chor wie folgt:



Hochgebirgslandschaft

«Siam venuti a cantar Maggio
Alle vostre case belle
Spunta il sol col' alto raggio
Siam venuti a cantar Maggio.
Vi chiedam grazia e licenza
Di poter Maggio cantare;
Vi facciamo riverenza
Vi vogliamo salutare»

«Lasst besingen uns des Maien Wonne,
Lob dem Mai vor Euren Häusern singen!
Seht, schon goldig steigt empor die Sonne,
Lasst besingen uns des Maien Wonne.
Tief verneigen wir uns mit der Bitte,
Wollet Euer Ohr uns heute leihen,
Oh, gestattet uns nach Maiensitte,
Heute uns're Lieder Euch zu weihen!»

Nun beginnt der Poet der Gesellschaft seine Strophen vorzutragen, deren jede vom Passagalli-Spiel der Geige begleitet wird, und in denen er den Herrn des Hauses, vor dem die «Maggiaioli» Halt gemacht haben, nebst den Seinigen preist, auch etwaigen Gästen desselben seine Huldigungen darbringt. Die Stanzen oder Rispetti sind auch nicht selten von einem satyrischen Anflug belebt, mit irgend einer scherzhaften Anspielung gewürzt. Den Schluss, «Addio» oder «Licenza» genannt, hat wiederum der Chor zu singen; z. B..

«Qui diamo fine ai nostri canti
E facciam di qui partenza;
Ringraziando dell' udienza
I cortesi circostanti.»

«Wir können nun verweilen hier nicht länger
Und wollen uns empfehlen Eurer Huld,
Habt, Freunde, Dank, die Ihr uns Maiensänger
Zu hören hattet freundlichst die Geduld.»

Mit dem Namen «Maggi» wurde ehemals eine Art von ländlichen Theaterstücken bezeichnet, deren Inhalt der biblischen Geschichte entnommen ist oder von heroischen Thaten handelt. Einige werden noch jetzt mitunter von den Bauern aufgeführt. Unter dem Titel «Der Ursprung des italienischen Theaters» ist kürzlich eine interessante Sammlung solcher Stücke erschienen.

Der Improvisatoren unter den poetischen Gebirgsbewohnern haben wir mehrfach Erwähnung gethan. Diese Gewandtheit im Versebilden ist speziell der Bevölkerung Italiens eigenthümlich und selten anderswo zu finden. Die Bergpoeten sind, wie wir schon sagten, fast alle ganz ungelehrte, einfache Bauersleute. Jeder Ort hat seine eigenen Dichter, auf die er nicht wenig stolz ist, und manche haben sogar Berühmtheit erlangt; so z. B. Beatrice del Pian degli Outani. Mit ihren Dichtungen haben sich Tommasco, Tigri und andere grosse Schriftsteller beschäftigt, und selbst diese feinen Kritiker sprachen sich ausserordentlich lobend darüber aus. Und dennoch hat diese Frau weder lesen, noch schreiben können. Sie war nur ein Hirtenmädchen, und nachdem sie einen Contadino geheirathet hatte, beschäftigte sie sich mit dem Hüten der Schafe wie zuvor. Sie war nicht schön, aber ihre Augen hatten einen schwärmerischen Blick. Als sie einmal, während sie sang, einen Litteraten ihre Improvisationen niederschreiben sah, rief sie aus:

«Io vedo quella mano che tentenna
Ma piu presta è la lingua che la penna.»

«Schnell sehe ich die Hand die Feder führen,
Doch kann die Zunge sich noch schneller rühren.»

Dies gibt einen Begriff von der Schnelligkeit, mit der sie improvisirte. Zur Zeit, als ihr Ruhm in die Aussenwelt drang, zählte sie siebzig Jahre, und trotz ihres hohen Alters hatte sie sich die ruhige Klarheit ihres Geistes und ihre poetische Ader bewahrt. Es ist nicht möglich gewesen, alle ihre Gedichte zu sammeln, und dies ist zu bedauern. Wenn Beatrice des Schreibens kundig gewesen wäre, so hätte sie unstreitig die Literatur um viele Schätze bereichert. Es dürfte in der ganzen Literaturgeschichte kaum eine interessantere Erscheinung zu finden sein, als diese Bäuerin. Einige Verse, welche sie einst einer amerikanischen Dame, die ihr einen Besuch machte, improvisirte, mögen hier citirt sein. Später hat sie dieselben der Miss Alexander (Ruskin's Francesca) diktirt:

«Signora che in Firenze lei risiede
Una grande abilita li viene avere
Ma s'io potessi a lei accostare il piede
D'imparare da lei avrei gran piacere,
La mi ignoranza è grande ognuo, la vede,
Dunque gran pena mi convien soffrire,
E vincitor di giostra a me mi pare,
Dunque qualcosa di lei vorrei imparare.

Ora che mi ritrova all' Abetone
E di me ch'io sento ragionare
Alla presenza di queste persone,
In Firenze mi vien a rammentare
Son ignorante che non c'è paragone,
Ma niente non mi voglio sgomentare
L'allegrezza per lei che fu la mia
Qualcuna anch'io ne so di poesia.»

«Da, Signora, in Florenz dein Heim ist,
Bist du ohne Zweifel klug und sehr gelehrt;
Freudig zög' auch ich dorthin, wo du bist,
Hätt' von dir Belehrung gern begehrt.
Bin ganz ohne Wissen, wie allhier bekannt ist,
Was mich aber schmerzt, mein Herz beschwert.
Meisterin bist, scheint mir, in der Dichtkunst,
Lernte, ach, so gern durch deine Gunst!

Lebe ich auch nur im kleinen Abetone,
Man von meinem Sang zuweilen spricht
Vor den Leuten, unter denen ich hier wohne;
Ob auch ungelehrt, nicht ohne Zuversicht
Wär' selbst in Florenz ich, in dem Menschenstrome,
Denn es sind die Weisen ohne Nachsicht nicht.
Deine Freud' dort wär' die meine, bin
Ja doch auch ein wenig Dichterin. »

Berühmt, wie Beatrice, sind die anderen Improvisatoren oder Poeten, wie sie im Gebirge benannt werden nicht geworden, doch darf hieraus keineswegs auf eine geringere Begabung derer geschlossen werden, von denen die Welt nichts erfahren hat. Um sie richtig zu würdigen, muss man sie bei einem ihrer Wettgesänge hören.

Es ist eine erfreuliche Thatsache, dass nebst solchen poetischen Sitten im schönen Toskana auch die Landessprache unverdorben erhalten geblieben bis auf die Jetztzeit, in welcher der Geist der Korruption in Italien immer mehr um sich greift und selbst die Sprache vor erborgten Phrasen und Fremdwörtern kaum noch kenntlich ist, was sich selbst bei guten Schriftstellern zeigt. Als Manzoni, der Verfasser von Italiens klassischem Romane « I promessi sposi », sein grosses Werk revidiren wollte, ging er nach Florenz, um, wie er sich ausdrückte, « seine Kleider in den Fluthen des Arno zu waschen ». So auch sollten die modernen Schriftsteller Italiens nach den belebenden Quellen der pistojanischen und sienesischen Berge wandern. Dort allein können sie den « dolce stile » lernen.



# Die ersten Künstler.

von

WOLFGANG KIRCHBACH.

---

Am Strande des Meeres, wo hohes Schilf in einer sanften Bucht wuchs, lag ein zottiger Faun am Wasser, dass die geknickten Schilfhalme ihm ein Lager bereiteten, während der umgebende Wald der Halme ihn gänzlich vor jeglichem Blicke verbarg. Nur nach dem Wasser hin hatte er die Aussicht frei. Leise plätscherten hier die Wellen zu ihm heran und benetzten, hie und da lauter heraufschlagend, seinen Ziegenhuf; über die blaue Fläche der Bucht wehte ein leichter Hauch, dass manchmal, wo das Wasser sich aufkräuselte, ein grüner Schauer durch das Blau zu ziehen schien. Draussen aber am Ende der Bucht lagen drei steile Felsklippen im Meere, um welche die Brandung weiss aufrauchend emporschäumte. Wolkenlos und klar war der tiefblaue Himmel, die Sonne stand weissblendend im Blau verloren und warf die Schatten der Halme über das bärtige Antlitz des Fauns weg, der unverwandt auf die Bucht hinausblinzelte.

Er schien irgend etwas zu belauschen und mochte wohl schon stundenlang daliegen in gespannter Erwartung. Aber das Meer und das Wasser der Bucht schien nichts von seinen Geheimnissen zu verrathen. Hie und da schien es wohl, als tauche an der Klippe, wo die Brandung rauchte, plötzlich der weisse Kopf eines Seerosses mit langer weisser Mähne und grünlich rollenden Augen auf und blähte die Nüstern, und es war, als schüttelte es diese Mähne, aber indem sie aufgeworfen wurde, war es auch, als zerschüttelte sich diese Mähne sammt dem Haupt des Rosses in einen Regen von Wassertropfen, die, zurückrauschend in die Wellen der Brandung, versanken. Belauschte der Faun diese flüchtigen Gebilde?

Erst wenn man länger hätte beobachten können, wohin die Blicke des Bocksmenschen schweifen, hätte man ahnen können, was der Gegenstand seiner gespannten Beobachtungen war. Denn unter der Wasserfläche kam es manchmal wie ein dunkler Schatten herauf und dann glitt ein lichter Schein flüchtig unter den sanften Wellen der Bucht hin, der eben so flüchtig wieder in die Tiefe verschwand. Ja, manchmal war es, als schwämme plötzlich ein Schwall von Seetang an einer Stelle auf dem Wasser, Seetang mit Muscheln und Seegras durchzogen. Aber auch dieser wurde wieder vom Wasser eingeschluckt, bis sich herausstellte, dass es gar kein Seetang war, sondern ein Schwall von langen, starken Haaren, länger als ein Rossschweif. Jedesmal, wenn ein solcher Schwall auf dem Wasser schwamm, spähte der Faun nach der Stelle, wie ein Angler auf den Kork seiner Angel, ob es anbeissen will. Manchmal sah er auch, wenn gerade der Sonnenschein licht in's Wasser fiel, unter dem Haarschwall etwas Weisses, Lichtes. Er legte sich dann lang auf den Bauch, hielt den Kopf von der Seite auf die Erde gelegt, als vermöchte er so von der Seite unter das Wasser zu schielen. Aber auch dieser Versuch war vergeblich, es war nichts zu sehen und nichts Näheres zu erblicken.

Lange hatte der Bocksmensch auf diese Weise vergeblich versucht, die im Wasser verborgenen Geschöpfe, die niemals heraufkommen und emportauchen wollten, zu erblicken. Die Sehnsucht, die man erst seinen spähenden Blicken angemerkt hatte, wich einem Ausdruck des Aergers und Ueberdrusses über getäuschte Hoffnungen. Ja, ein leiser Ausdruck von Boshaftigkeit erschien in

seinem Gesicht, während seine langen Spitzohren sich schräg wie Hasenohren zurückklappten und der Schwanz an seinem Rücken ungeduldig auf- und abschlug.

In diesem Augenblicke erschien, diesmal nicht zu weit vom Ufer, wieder ein langer Schweif von Haaren, der gemächlich durch's Wasser zog, ohne dass etwas Weiteres zu sehen war. Bei diesem Anblick richteten sich die Spitzohren des Fauns kerzengerade auf, im nächsten Augenblick aber fielen sie wieder wie ermattet zurück und schlugen eine Falte, während gleichzeitig seine Hand wie in ohnmächtiger Wuth nach dem nächsten Stein griff, der am Ufer lag. Und im selben Augenblick schleuderte er auch den Stein mit einer kräftigen Bewegung über das Wasser hinaus nach dem schwimmenden Haarschwall, dass das Wasser beim Hereinfallen des Steines aufplumpte und ein weiter Wellenringel entstand.

Kaum aber war der Stein im Wasser verschwunden, als auf einmal mit grossem Gekreisch drei Mädchenköpfe mit langen, von der Nässe glatt anliegenden Haaren aus dem Wasser herausfuhren. Sechs Arme drohten mit geballten Mädchenfäusten aus den Wellen heraus, drei nackte Frauenleiber schossen über die Wasserfläche empor und von den Lippen der fischäugigen Weiber schollen unartikulirte Laute des Zorns und der Empörung herüber. Der Faun sprang aufgeregt empor und lief mit steifen Ohren am Uferrande hin, um eine seichte Stelle zu suchen, auf der er zu den Meerweibern gelangen konnte, um sich rasch eine herauszugreifen; als er aber Anstalt machte in's Wasser zu treten, schwammen die Nymphen zurück in's tiefere Meer, um dort von Neuem aufzutauchen und abwechselnd und gleichzeitig ihr Geschrei und ihre Verwünschungen auszustossen. Die Jüngste und Hübscheste griff sich manchmal an den Kopf zwischen die Haare, von denen leichtes, ganz helles Blut niederrieselte; es war kein Zweifel, der niederfallende Stein hatte ihr ein Loch in den Kopf geschlagen.

Je länger der Faun indessen am Ufer die drei Nymphen in ihrer ganzen feisten, vollen Körperlichkeit sah, desto mehr wuchs seine Sehnsucht zu näherem Umgange mit ihnen, und da Keine näher kam, sondern alle Drei sich in wohlweislicher Entfernung hielten, so setzte er sich endlich wieder am Ufer hin und betrachtete mit wehmüthigem Augenblinzeln und einer Art von Hungerausdruck die prächtigen Wassergeschöpfe. Die Nymphen konnten sich in keiner Weise beruhigen, kamen immer wieder, auch wenn sie einmal untergetaucht waren, aus dem Wasser herauf und merkten in ihrer Aufregung in keiner Weise, mit welcher Sehnsucht der Bocksmensch ihre wohlgebauten Leiber betrachtete. Zuletzt begann der Faun eine Art von leisem Wimmern, ähnlich einem weinenden Hofhunde, weil er so lange einen aufregenden Anblick erdulden musste, der ihm das Ziel seiner Hoffnungen in keiner Weise gewährte.

Erst nach einer Stunde hatten sich die aufgeregten Nymphen beruhigt und waren verschwunden in der Tiefe. Zuletzt sah der Bocksmensch sie an einer Klippe wieder auftauchen, und da er sehr scharfe, weitsichtige Augen hatte, erkannte er ganz deutlich, dass Jede in der Hand einen ziemlich grossen, zappelnden Fisch hielt. Sie stiegen in ihrer ganzen Körperlichkeit aus dem Wasser, kauerten sich triefend auf der Klippe nebeneinander, schlugen ihren Fisch mit dem Kopf auf die Klippe, dass er starb und nagten ihn Jede ab, ungekocht, wie er war, aber gut vom Meere durchgesalzen, so lange, bis nur noch die Gräten und die Köpfe übrig blieben. Dann unterhielten sie sich damit, dass sie aus angeschwommenem Seetang, Nymphäen und Wasserrosen, welche in einer Ecke der Bucht wuchsen und welche die Jüngste schwimmend herüberholte, sich Kränze wanden, die sie, auf der Klippe hockend, sich einander auf die Häupter setzten. Sie lachten dabei, warfen sich einander auf die Erde und wälzten sich, indem sie sich balgten, über die Klippe weg, um zusammen in's Wasser zu plumpen, rasch wieder zu schwimmen und herauf zu klettern. Sie umrankten ihre Hüften mit den Ranken der Wasserrosen wie mit einem Venusgürtel und trieben so allerlei Kurzweil, bis sie, mit Wasserrosen bekränzt, endlich hinter den Klippen verschwanden, um in der Meerestiefe ihre Felsenhöhle am Fusse der Klippen aufzusuchen, in der sie zu schlafen pflegten und die sie, nach der Weise unverheiratheter Mädchen, mit allerhand sinnigen Nippsachen, Seepferdchen, Polypen und Korallen, mit Seeigeln und grünen Hummerscheeren austapezirt hatten. Auch ein abgeschnittener Bocksschwanz hing an der Wand als Trophäe, den sie einmal heimlich am Ufer einem schlummernden Faun abgeschnitten hatten, sowie eine grosse Tritonenflosse, welche die Jüngste als Andenken an einen jungen Tritonen bewahrte, den sie heimlich geliebt und der diese Flosse bei seiner jährlichen Häutung abgelegt hatte, wie die Hirsche ja auch ihre Geweihe ablegen.



R. X. Prinet pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Tanz im Pensionat.

Von diesen verborgenen, heimlichen Herrlichkeiten der unterseeischen Mädchenkammer hatte nun freilich der Faun oben keine Ahnung, sonst würde er wohl in einige Sorge wegen seiner Ohren oder seiner Rückenzierde gerathen sein. Wie es aber geht, dass tiefe innere Sehnsucht auch nach einem lebendigen Ausdruck sucht, so liessen die Bilder der bekränzten Nymphen dem Bocksmenschen keine Ruhe und das Bedürfniss, wenigstens Eine von ihnen in seiner Nähe zu haben, liess ihn, ohne dass er sich irgend etwas dabei dachte, in den thonigen Schlamm des Uferbodens mit den Händen greifen. Und ehe er es sich versah, begann er im sehnsuchtsvollen Andenken an die verschwundenen Schönheiten diesen feuchten Lehm in seinen Händen zu kneten und zu rollen, bis allmählich eine bestimmtere Form daraus wurde. Er bemerkte, dass ganz unwillkürlich in seinen Händen ein kleiner, runder Lehmhügel entstand, auf dessen Höhe etwas wie ein Busenabschluss hervorspross, und als er diese Form wiederholt zurecht gestreichelt und immer zarter gerundet hatte, ganz wie es ihn eine innere Empfindung lehrte, kam ein solches Wonnegefühl über ihn, dass er auf einmal diese Form wieder mit beiden Händen zerdrückte in einer unsäglichen Behaglichkeit, wobei der Lehm rundlich zwischen seinen Fingern herausquoll.

Dieses Spiel regte ihn dermassen auf, dass er von Neuem begann diesmal eine runde Kugel zu formen, in welche er mit der Spitze des kleinen Fingers zunächst zwei Löcher drückte. Zwischen diese Löcher klebte er etwas tiefer ein Dreieck aus Thon an und darunter zog er wieder einen breiten Querstrich, und, je länger er dies Gebilde betrachtete, desto mehr erschien in seiner Erinnerung ganz deutlich das Gesicht der jüngsten Nymphe. Er glaubte ihr leibhaftig in die Augen zu sehen, obwohl es nur eine Kugel mit zwei Löchern und einem Querstrich war. Da ihn aber nicht blos das Antlitz der Nymphe mit Sehnsucht erfüllte, sondern auch andere von ihren Schönheiten, so formte er zunächst wieder zwei Halbkugeln von der ersten Art, machte dann einen grösseren Lehmkloss, setzte den Kopf oben darauf, klebte die beiden Halbkugeln vorn an den Kloss und steigerte dadurch die Einbildung, die Nymphe selbst vor sich zu haben, dermassen, dass seine Ohren unwillkürlich sich bald nach rechts, bald nach links, wie Eselsohren steif zur Seite drehten. Seine Beobachtungen waren damit noch nicht erschöpft. Er formte abermals zwei etwas grössere Halbkugeln, die er mit der einen Hälfte ihrer Peripherie nahe aneinander drückte und darauf an der Rückseite des Lehmklosses befestigte und, nachdem dieses geschehen war, baute er noch zwei Säulen aus Lehm, welche er nebeneinander stellte und worauf er das ganze Lehmgebilde setzte, das nun fest auf seinen Beinen stand.

Lange betrachtete er dieses Werk und war sehr zufrieden damit. Die Sonne ging im Meere unter. Er trabte fort, um sich schlafen zu legen in seiner Baumhöhle, welche in der Nähe, in einer alten verkrüppelten Steineiche war. Schon legte er sich hinein und begann eben zu träumen, die Nymphe umarmte ihn und zwar mit beiden Armen, als er entsetzt auffuhr, spornstreichs wieder an's Ufer rannte und mit Unwillen bemerkte, dass er die beiden Arme an seiner Figur vergessen hatte. Er hatte erst durch seinen Traum bemerkt, wie nothwendig solche Arme seien zur Umarmung und sich dadurch des Mangels seiner Gestalt erinnert. Er formte daher in der Eile noch zwei andere lange Thonrollen, die er auf der Erde lang wälzte, und klebte sie steif an die Seiten seiner Lehmgestalt an. Auch einiges Andere, woran ihn der Traum erinnerte und was er vergessen hatte, deutete er durch verschiedene Einschnitte und Einkerbungen an und erst hierauf schlich er wieder befriedigt in seine Baumhöhe, in der er sofort kräftig schnarchend einschlief.

Die Morgensonne war schon ein hohes Stück uber das Meer hinaufgestiegen, als der Faun noch immer schlief, während die drei Nymphen längst aus ihrer unterseeischen Kammer aufgetaucht waren. Allmählich waren sie auch in die Bucht hereingeschwommen, und da sie am Ufer nichts Verdächtiges vorfanden, beschlossen sie, ein Stück landeinwärts zu spazieren, um zur Abwechselung auch einmal festen Boden zu treten.

Wie erstaunt aber waren sie, als sie an's Ufer traten, eine regungslose Lehmgestalt zu sehen, die vereinsamt am Strande aufrecht stand und sich nicht rührte! Die Jüngste zeigte sie den Aelteren; langsam schritten sie heran, liefen plötzlich erschreckt wieder ein Stück zurück, bis sie endlich doch um die Gestalt herumstanden und mit ungeheurem Verwundern sie betrachteten. Allmählich erkannten sie ihre Bedeutung. Sie sahen sich gegenseitig an und dann wieder die Gestalt; sie fanden soviel Gemeinsames an der Gestalt und an ihren Formen, machten sich auf die Hügel und Rundungen ihrer Leiber

und auf die der Gestalt aufmerksam, und fanden plötzlich, da sie andere Vergleichsgegenstände nicht kannten, dass die Gestalt ein vollkommen ähnliches Abbild ihres Selbst war. Die Jüngste behauptete steif und fest, das sei das getreue Bildniss der Aeltesten; die Aelteste wollte wieder die Zweite und diese die Jüngste darin erkennen. Es fiel ihnen gar nicht ein, hierin einen Widerspruch zu sehen, denn ihre Unterscheidungskraft war noch nicht gross genug, die Unähnlichkeiten herauszufinden; sie sahen nur das Aehnliche und setzten sich vor die Figur hin, um sie wohl eine Stunde lang athemlos anzustarren und zu streiten, wie sie wohl entstanden sein konnte. Sie vermochten aber in keiner Weise daraus klug zu werden und starrten das Lehmbild daher noch mehr verwundert an.

Plötzlich erschraken sie heftig. Sie hörten es im Schilf knacken; sie fuhren entsetzt auf und sahen schon ganz nahe den Faun auf sie losstürzen, denn dieser war von ihrem lauten Gerede erwacht und hoffte Jagdbares zu erwischen. Gerade, als er aber durch das Schilf heranstolperte und die Nymphen bei seiner Figur sitzen sah, vermochten diese noch zu entgleiten. Sie fuhren kreischend in's Wasser, dass die Wellen aufschlugen, und während der Bocksmensch, über das Schilf stolpernd, lang hinschlug auf der Stelle, wo sie gesessen hatten, schwammen die Mädchen schon sicher in der Tiefe der Bucht, glücklich, der entsetzlichsten Gefahr entronnen zu sein.

Der schlaue Faun hatte indessen gesehen, dass diese Figur das Wunder vollbracht hatte, die Wasserfräuleins an's Ufer zu locken, und er verfiel auf die List, sie als Köder zu benutzen. Wie, wenn er noch eine baute und sich dann in Hinterhalt legte? Gedacht, gethan! Er begann von Neuem einen Lehmkloss aufzurichten mit den nöthigen plastischen Kennzeichen und bemerkte dabei, wie ihm diesmal die Nymphen von der Ferne aufmerksam zusahen und jede seiner Bewegungen verfolgten, voll von Neugier.

Als die zweite Figur aufrecht neben der ersten stand, zog er sich behutsam in's Schilf zurück, trabte noch ein Stück weiter, sodass es aussehen sollte, als entfernte er sich, worauf er sich aber auf den Bauch warf und langsam wieder zurückkroch, um abzulauern im Hinterhalt. Es dauerte auch nicht lange, so kam die Jüngste behutsam näher geschwommen und stieg an's Ufer, um die beiden Figuren zu betrachten. Die Aelteren blieben draussen auf der Bucht, schrieen und warnten, denn sie hatten eine Witterung, weil sie in der Windrichtung standen und, da sie Nasen wie die Hirsche hatten, rochen sie ganz deutlich den Bocksgeruch des verborgenen Fauns, der sich gar nicht erklären konnte in seinem Hinterhalt, warum sie so angstvoll aufgeregt waren.

Die Jüngste indessen roch nichts und betrachtete nur mit grosser Aufmerksamkeit das Werk des Bocksmannes. Sie hatte nun auch von Weitem gesehen, wie es entstanden war, und es schmeichelte ihr, dass man sie so ähnlich abkonterfeit hatte, denn sie fand die zweite Figur, soweit sie sich eben selbst studirt hatte, sich ausserordentlich ähnlich. Der Faun wollte sich mehrfach auf sie losstürzen, um sie zu packen und mit in den Wald hinaufzuschleppen, als er aber die Aufmerksamkeit der Nymphe sah, regte sich eine gewisse Künstlereitelkeit in ihm, es schmeichelte ihm, dass man sein Werk so andächtig betrachtete und er vergass darüber das Vorspringen, um den Genuss, sein Werk bewundert zu sehen, noch länger zu haben.

Er vergass seine mädchenräuberische Absicht aber vollständig, als jetzt die Nymphe begann auch im Lehm herumzukneten und ein Gebilde anzufertigen, welches allerdings einfacher war. Eine Kugel vertrat den Kopf und zwei zugespitzte, lanzettförmige Lehmblätter stellten zweifelsohne die Ohren vor. Im Uebrigen aber behalf sie sich damit, einen Rumpf herzustellen, den sie unten spaltete. Die Hauptsache war, dass sie sich mühte, an dessen Rückseite einen Satyrschwanz zu befestigen, und sie verfiel endlich auf die Idee, sich ein Bündel Haare aus ihrem Kopfe zu ziehen, denn es waren viele ausgegangene Haare darin. Diese klebte sie mit Lehm zusammen und mit sehr graziöser Geberde stopfte sie diesen natürlichen Haarschwanz auf die Rückseite ihrer Figur.

Der Faun fühlte sich ausserordentlich geschmeichelt, er erkannte sich vollständig wieder, und wenn auch eine leise Regung von Eifersucht in ihm aufkam, dass Andere seine Kunst nachahmten, so war doch die Empfindung, zum ersten Male ein naturgetreues Bildniss seines Selbst, noch dazu von Mädchenhand, zu sehen, so schmeichelhaft, dass er in seinem Hinterhalt ganz leise mit seinem Schwanze auf- und abklappte. Er sah mit stiller Genugthuung diese Gestalt unter den Händen der Nymphe entstehen, und als sie gar das Satyrschwänzchen ansetzte

am Rücken der Figur, schämte er sich und senkte sein Antlitz mit schräg vorgestellten Ohren, während er mit seinem Rückenschwanz einen verlegenen, langsamen Ringel schlug.

Als die Nymphe fertig war, wollte sie sich lang auf die Erde legen, um sich behaglich umherzuwälzen und ein bischen den Rücken zu reiben im Uebermuth ihrer Gefühle über ihre künstlerische That. Plötzlich aber verzog sie entsetzt ihre Nase und rümpfte sie, hob jäh den Kopf in die Höhe und lauschte. Der Wind hatte sich gedreht, auch sie hatte jetzt die Witterung und mit einem raschen Kopfsprung warf sie sich plötzlich, im Bogen durch die Luft schiessend, in's Wasser, um hinaus in die Bucht zu schwimmen.

In diesem Augenblicke fiel dem Faun ein, dass er vollständig vergessen hatte, die willkommene Beute zu ergreifen, die ihm so nahe, so greifbar nahe gewesen war. Er blickte ganz verdutzt hinter der davonschwimmenden Nymphe drein, lief an's Ufer und blickte sehnsüchtig in die Ferne. Von dort aber erklang ein Hohngeschrei und erleichtertes Gelächter der Mädchen, die froh waren, dass eine so grosse Gefahr glücklich überstanden war und endlich, im Gefühl einer vollbrachten Heldenthat, unter Wasser verschwanden, um sich weit auf die hohe See hinaustreiben zu lassen, wo sie manchmal auf der Höhe eines Wellenberges mit weissleuchtendem Fleisch erschienen, um wieder auf der andern Seite mit hinabzugleiten und zuletzt gänzlich den Augen des Fauns zu entschwinden. —

Am anderen Nachmittage sass der Faun wieder gedankenvoll am Ufer bei den drei Figuren und betrachtete diejenige, welche ihm das Bildniss der Jüngsten bedeutete, mit verhaltener Sehnsucht. Seine Gefühle hatten eine gewisse Milderung und Veredlung erfahren. Die derbe Sinnenlust, welche ihn angetrieben hatte, mit Gewalt sich der Jungferschaft des Wassermädchens zu bemächtigen, war mit einer gewissen achtungsvollen Sanftmuth gemischt, seit er in seinen Händen die Formen der begehrten Gestalt geknetet und seit ihm die Schmeichelei widerfahren war, dass man auch seine Gestalt hier in leibhaftiger Aehnlichkeit mit all' ihren Schönheiten gebildet. Denn er hielt sich für sehr schön, war stolz auf seine Ohren und auf seinen Satyrschwanz und hatte durchaus die That der Nymphe als eine Huldigung für seine Schönheit aufgefasst. Genug, es war eine gewisse sanfte Achtung vor der Nymphe in ihn gekommen und so begann er in den Wald und auf die Wiesen hinauf zu laufen, Blumen zu suchen, Orangen, Feigen und andere gute Dinge zu pflücken, um so beladen zu seinen Figuren zurückzukehren.

Darauf setzte er sich am Meeresrande hin und begann, wie er es von den Nymphen gesehen hatte, einen Kranz zu winden aus Narzissen und grossen Anemonen, aus wilden Rosen und blauen Veilchen, und in einer Art von stiller Verehrung setzte er diesen Kranz seinem Nymphenbildniss auf das Haupt. Er umrankte ihren Leib mit Epheuranken und bewies hierdurch seiner Figur eine verfeinerte Zärtlichkeit, welche er vielleicht der wirklichen Nymphe in seiner wilden Begehrlichkeit niemals erwiesen hätte. Da er aber genöthigt war, seine Sehnsucht in Vertretung auf das Abbild zu übertragen, so musste er nothgedrungen zu solchen zarteren Huldigungen greifen, welche ihn selbst mit einer Art von überirdischem Rausche erfüllten.

Er bemerkte nicht, dass während dessen die Jüngste der Nymphen neugierig in der Bucht herangeschwommen war und aufmerksam sein Thun verfolgte. Sie war ganz allein; ihre älteren Schwestern hatten sie fortgeschickt, da sie ein Stelldichein mit zwei munteren Tritonen auf hoher See verabredet hatten, wobei sie die Jungste, wegen ihrer Unerfahrenheit, für überflüssig hielten. Neugier und eine gewisse Sympathie für den Faun hatten sie nun hierher getrieben und athemlos staunend sah sie die Bekränzung ihres Abbildes an.

Aber das war nun das Seltsame! Es war ihr dabei gerade, als wäre die Figur eine lebendige Person. Der Bocksmensch begann in der eigenthümlichen hilflosen Sehnsucht seiner Seele die Figur leise zu liebkosen, indem er sie da und dort streichelte; zuletzt ging seine Gefühlstäuschung soweit, dass er ihr sogar eine Feige anbot, die Feige dann selber zur Hälfte ass und die andere Hälfte ihr in den lehmigen Mund hineinsteckte. Auch das sah die Nymphe an und leise anschwellend, immer stärker werdend, erwachte eine Art von Eifersucht in ihr auf die Figur, eine süsse Begehrlichkeit, auch so bekränzt zu werden, ein grosser Appetit auf frische Feigen, die man sich auch so gegenseitig aus dem Munde essen könnte. Und ganz langsam und bescheiden kroch sie unter diesen Empfindungen aus dem Wasser, kam kaum hörbar heran und setzte sich endlich ganz zutraulich neben die Figur, gerade vor den Faun hin, indem sie die Hand hinhielt, um auch so eine Feige zu erhalten.

Als der Faun das sah, blieb er, statt mädchenräuberisch aufzuspringen und über sie herzufallen, ganz ruhig sitzen, lächelte sie mit einem verklärten Satyrlächeln an und biss in eine Feige, von der er ihr die Hälfte gab, als ob sich das ganz von selbst verstünde. Sie kaute sie und wand schnell ein paar Blumen zusammen von denen, die um ihn auf dem Boden lagen, worauf sie dem Bildniss des Fauns, welches sie geschaffen, auch ein Kränzlein auf den Kopf setzte. Dann betrachteten sie sich gegenseitig, erörterten künstlerisch verständnissvoll die Unterschiede ihrer Gestalten und ihrer natürlichen Beschaffenheit, und wie es so geht — sanft lächelnd und heiter um sich blickend lag die Nymphe kurz darauf in den Armen des Fauns, ohne Scheu und Angst hingegeben und mit Behaglichkeit sich seinen sanfteren Liebkosungen überlassend. Und während die Schwestern in ihrem Leichtsinn den Tritonen gefolgt waren und vollständig vergessen hatten, dass auch eine Jüngste noch da war, ging diese mit ihrem Faun zutraulich in die grosse Höhle der alten Steineiche, um dauernd als eine anhängliche Gefährtin mit dem Bocksfüssigen zusammen zu hausen. — —

Während aber früher alle Kinder von Nymphen und Faunen die behaarten Bocksbeine der Väter geerbt hatten, hielt diese glückliche Nymphenmutter zum ersten Male einen kleinen Kerl im Schooss, der richtige Menschenbeinchen von seiner Mutter geerbt hatte und nur noch durch das Rückenschwänzchen die Abkunft von seinem Vater verrieth, denn durch ein hohes Geheimniss künstlerischer Zuchtwahl war eine Verwandlung der Rasse eingetreten und zum ersten Male brachte eine Nymphe statt eines Faunchens ein menschenähnlicheres Satyrchen auf die Welt. —





# Zu unsern Bildern.

von

FRED WALTER.

Wer sich mit der Geschichte der Kunst und ihrer Jünger eingehender beschäftigt, wird oft der Erscheinung begegnen, dass ein Künstler verhältnissmässig geringen Werth legt auf Das, worin er wahrhafte Bedeutung hat und dafür mit eigensinniger Hartnäckigkeit sein Können auf Gebieten zu bethätigen strebt, die ihm ein für alle Male verschlossen sind. Da schreibt ein Bildhauer Jamben-Tragödien, ein genialer Karikaturenzeichner ist unbefriedigt von seiner Thätigkeit und sehnt sich nach der «grossen Historie» hinüber, ein Mime von Talent pinselt schauerliche Bildchen, ein begabter Maler verzettelt seine Zeit in Erfindungen, welche die Welt bewegen sollen, aber nicht bewegen. Andere bleiben wohl im eigenen Fache und vergreifen sich nur in der Spezialität. Einer von Denen, die auf ihrem richtigen Gebiete Grosses leisten und doch ihr Leben lang ihr Talent verkannt glauben und nach Unerreichbarem streben, war *Gustav Doré*. Er war einer der genialsten Illustratoren, die es je gegeben hat, von einer spielenden Leichtigkeit des Schaffens, die überhaupt nie noch ihres Gleichen fand, von einem Reichthum der Phantasie, der nicht minder beispiellos ist. Dieser Mann muss sozusagen Alles in fertig komponirten Bildern gedacht haben. Als er am 23. Januar 1883, genau fünfzig Jahre alt, starb, hinterliess er in seinen Illustrationswerken eine solche Anzahl von Kompositionen, dass auf jeden Tag seines Lebens mehrere Stücke gerechnet werden müssen. Und es sind zahllose figurenreiche Kompositionen dabei, und das Meiste ist bildmässig ausgeführt. Er hat freilich mit 15 Jahren schon begonnen und später hatten sich Dorés Holzschneider so auf seine Manier eingearbeitet, dass sie sich mit ziemlich flüchtigen Skizzen begnügten, die sie dann auf dem Holzstock erst in festere Form brachten. Aber räthselhaft bleibt seine Produktionskraft immerhin. Er hat Rabelais «Gargantua und Pantagruel» illustrirt, Dante's «Hölle», Lafontaine's «Fabeln», Ariost's «Rasenden Roland», den «Don Quixote», Eugen Sue's «Ewigen Juden», die Bibel, Perrault's «Märchen» — eine seiner anmuthigsten Schöpfungen. Sein Ehrgeiz und Streben war aber die Malerei höheren Stils, und hier hat er fast nur Misserfolge zu verzeichnen gehabt. Er liebte das grösste Format für seine Bilder, und sein ganzes künstlerisches Wesen reichte nur für's Kleine aus und zur rechten Zeit verzettelte er auch die ganze malerische Wirkung der Arbeit in kleinlichen Einzelnheiten, oder er wurde, im Bestreben gross zu wirken, auch wieder oberflächlich und derb. So hat Gustav Doré wohl einen Weltruf erlangt, von seinen Gemälden aber weiss weder die Kunstgeschichte, noch der Kunsthandel besonders Rühmliches zu erzählen.

Um so mehr überrascht es, ihn in der Hochgebirgslandschaft, welche in diesem Hefte wiedergegeben ist (das Original befindet sich im Besitze der Hofkunsthandlung von Neumann in München), als feinsinnigen, eine grosse und wirklich malerische Wirkung erzielenden Landschafter kennen zu lernen. Fast möchte man fragen, ob nicht sein wahres Talent auf diesem Felde gelegen hätte? Das ist in hohem Masse pittoresk, ohne eigentlich phantastisch zu sein, wild und ernst und wahr dazu. Diese vom Sturm zerzausten, halb abgestorbenen Wettertannen und die schneebedeckten Bergriesen dahinter könnten recht wohl irgendwo so stehen, wie sie Doré gemalt hat — und doch entstammt die ganze Szene sicher dem Traumland seiner Phantasie.

Phantasie ist im Allgemeinen nicht die Stärke der französischen Kunst. Sie streben in den letzten Jahren drüben an der Seine wohl immer mehr nach dichterischem



*Jean Guillaume Rosier.* Das Menuet.

Gehalt in ihren Bildern, sie suchen Sujets auf, die man wohl romantisch nennen könnte, aber die Romantik ist selten echt, selten warm. Der Verstand, das bewusste, berechnende Schaffen spielt doch immer die erste Rolle in der französischen Kunst, beinahe möchte man glauben, ihre auf's höchste gesteigerte technische Fertigkeit, die sie immer wieder auf die Nachahmung des Wirklichen hinausführt, hindere eine freie Entfaltung ihrer Phantasie. Wer Pariser Ausstellungen durchwandelt hat, weiss, wie selten man unter Tausenden von Bildern einem wirklich romantischen Sujet begegnet und wie leicht bei Franzosen die Behandlung eines solchen eine Nuance in's Komische erhält. Jede Nation hat ihr eigenes künstlerisches Temperament und in diesem Sinne ist allerdings die vielbeliebte Rede von der Internationalität der Kunst ein Unding. International ist die Kunst nur im Austausch, nur durch Anregungen und Lehren. Ebenso, wie ein deutscher Poet wohl von einem französischen lernen kann, aber ein Poet eben nur dann bleibt, wenn seine Kunst in deutschem Wesen wurzelt und seine Sprache die heimathliche ist.

*Gustave Surand's* «Kampf mit dem Drachen» ist ein Stückchen französischer Romantik, echt französischer dazu. In der Gestalt des Ritters mit dem Doggenpaar wird der freundliche Leser unschwer den Helden der Schiller'schen Ballade erkennen und auch die liebenswürdige Erscheinung des Unthiers, «halb Wurm erscheints, halb Molch und Drache», passt so ziemlich zu der Schilderung des deutschen Dichters. Echt französisch aber ist die Zuthat des nackten Menschenpaares, das sich der Maler nicht hat versagen können. Sie passen eigentlich recht wenig in die Zeit der gothischen Harnische und sind wohl in der Hauptsache nur darum dem Scheusal zur Beute vorgeworfen, weil der Maler zeigen wollte, was er als Aktmaler kann. Und darum stören diese nach dem Modell gearbeiteten Menschenleiber auch gar sehr den romantischen Schauder des Bildes. Gerade desshalb freilich hat es ein kulturgeschichtliches Interesse. Im Uebrigen gibt es etliche neuere französische Maler, wie Ary Rènan, Paul Lagarde, welche dem Wesen deutscher Romantik wesentlich näher kommen und in hohem Masse fesseln.

Wahrer poetischer Reiz beseelt das Bild «der Thau» von *A. Laroche.* Aus dem Spiegel eines mit Nymphäen bewachsenen Teiches hebt sich die Gestalt einer in duftige, wie aus Nebel gewebte Schleier gehüllten Fee. Sie scheint eben aus dem Schlummer zu erwachen, ihre Augen sind noch geschlossen, ihre Arme strecken sich und lösen in dieser Bewegung die Schleier von dem schönen Haupte. So schwebt sie dann über die Wiesen und glitzernde Perlen bleiben auf dem Grase haften, das ihre Gewänder streifen. Das Geheimnissvolle, Poetische jener Sommerabendstunden, in welchen der Thau erquickend niedersinkt auf die dürstende Erde, hat schon manchem französischen Maler und Bildhauer Stoff für seine Arbeit gegeben und es ist auch in diesem anmuthigen Werke glücklich verkörpert. In jenen Stunden beginnt für unseren nordischen Märchenglauben das Walten von allerhand räthselhaften, nur geahnten Kräften und Wesen; Feen und Elfen, Nixen und Kobolde tauchen auf aus dunklen Büschen und blitzenden Wassern, jede Blüthe belebt sich mit einem jener Elementargeister, die uns als Kinder schon vertraut und früher bekannt sind als die Erscheinungen der realen Welt. Mit ganz reiner Kinderphantasie hat der französische Maler die Thau-Fee freilich nicht erschaut, wie der wollüstig müde Ausdruck auf dem schönen Gesichte beweist. Es ist doch noch ein weiter Weg hinüber von dieser Pariser Malerpoesie zu der goldechten, überzeugenden und ehrlich naiven Romantik eines Moritz von Schwind.



*A. Artigue.* Wiesenblumen.

Einer der modernen Franzosen, der bei aller Realistik und technischen Virtuosität seiner Malerei mit grosser Vorliebe und auch mit grossem Gluck übersinnliche Sujets behandelt, ist *Alb. Maignan.* Früher pflegte er die reine Historie, jetzt zieht er allegorische Stoffe vor. Vor etlichen Jahren erhielt er für eine Art von Apotheose des grossen Bildhauers Carpeaux im alten Salon die höchste Auszeichnung, die ein französischer Künstler überhaupt bekommen kann, die Ehrenmedaille des Salons. Auf diesem Bilde erschienen dem sterbenden Meister in seinem Atelier, belebt, die Gestalten seiner hervorragendsten Werke: der Gruppe des Tanzes von der grossen Oper, der Flora vom «Pavillon de Flore» der Tuillerien, der vier Welttheile von der Fontaine im Luxembourggarten u. s. w. Im heurigen Jahre erregte Maignan im Salon Aufsehen durch sein Bild «Die grüne Muse». Einem verkommenen Poeten erscheint die grüne Muse, die Muse des Absynths in seinem Kämmerlein. Die Dame ist leider in Wahrheit der Genius so manches zu Besserem berufenen Talentes im Künstlerviertel der

Seinestadt. Von starker Phantasie zeugen Maignan's «Sturmglocken» in ihrer wilden Bewegung. Die Töne der Aufruhr verkündenden Glocken sind durch schwebende Gestalten versinnlicht, welche vom Thurme herab ihre heiseren Stimmen erschallen lassen und die Glocken in Schwung setzen, deren Seile entzwei gerissen sind. Brandlohe glüht herauf, zerfetzte Trikoloren flattern, Genien Lutetia's Pflaster gerieselt, Menschen sind zu Bestien geworden, die mordeten um der Wollust des Mordens willen; vor hundert Jahren, in den Zeiten der Marat und Robespierre, in der Julirevolution, zur entsetzlichen Zeit der Commune nach dem letzten Krieg. «Sturmglocken» ist ein immer aktuelles und immer lehrreiches Sujet für Pariser Maler. Wann sie wieder erklingen, wer weiss es?



*Jean Guillaume Rosier.* Bei meinem Freunde Dupont.

der Trauer wehklagen über eine Welt von Jammer, welcher aus den ungezügelten Leidenschaften der Menge erstehen wird.

«Weh Denen, die den Ewigblinden
Des Lichtes Himmelsfackel leih'n!»

Ueber Paris hin haben sie oft genug geklungen, die Sturmglocken; in keiner Stadt der Erde ist ihr Ton so furchtbar gewesen wie hier. Ströme von Blut sind über

Freundlichere Bilder! Die Tage des Schreckens kommen immer noch früh genug! «Noch ist die blühende goldene Zeit» und das wohlgestaltete Mägdelein auf *A. Artigue's* Gemälde «Wiesenblumen» interessirt uns um ein Beträchtliches mehr als die zu Hyänen gewordenen Weiber der Revolution. Sie hat sich mit ihrer duftigen Sommertoilette in die blumenübersä'te Wiese gewagt, sich einen Feldblumenstrauss zu holen und ihr breit-



Virginie Demont-Breton pinx. [illegible]

Die Welle kommt.

krämpiger Florentiner Strohhut dient als Korb, um die liebliche Beute aufzunehmen. An der Art, wie sie ihr Kleid schürzt und ein wenig zimperlich zugreift, erkennt man wohl die Städterin, die an solche Hantirung nicht gewöhnt ist. Ihre Toilette ist auch nicht recht ländlich. Dieser schöne Nacken wird unter den Strahlen der Junisonne an Weisse bald verlieren und der als Blumenkorb verwendete Strohhut wird seinem wahren Zweck schnell wieder zugeführt werden müssen, soll der Teint von Mademoiselle nicht darunter leiden. Die junge Weltdame ist nicht recht vertraut mit der Natur, die Blumen, welche sie das Jahr über erfreuen, kommen aus dem Treibhaus — man möchte an Georg Herwegh's Worte denken, mit welchen sich der germanische Poet im Jahre 1841 Luft machte in seinem Groll über die Pariser Ueberkultur:

« Kaum haben sie noch Mondenscheine
Vor ihrem Gas und Kerzenlicht,
Die Thränen selbst sind falsche Steine
Und lohnen ihre Fassung nicht.
Gemalt sind ihre schönsten Rosen
Und kaum die Dornen ächt daran — ».

Sie haben freilich auch gar bezaubernde Eigenschaften, diese Pariserinnen, und wer Gelegenheit hat, sich ihres liebenswürdigen Geplauders zu erfreuen, der geschmeidigen Grazie ihrer Bewegungen, ihres unvergleichlichen Geschmacks in der Kunst sich zu kleiden, der geräth nicht leicht in jene griesgrämige Stimmung, welche dem deutschen Freiheitsmann die bunte Pariser Scheinwelt verleidete.

Einen anderen, auch sehr echten Pariser Frauentypus repräsentirt das weibliche Bildniss von *Duez*, einem ebenso geschickten als vielseitigen, aber etwas temperamentlosen Künstler des Marsfeldsalons. Die Schöne, die er abkonterfeit hat, gemahnt allerdings auch etwas an « gemalte Rosen ». Etwas Müdes und Unfrohes spricht aus ihrem Gesicht, eine Art von hoffnungsloser Blasirtheit, wie sie nur die Stadt des raffinirtesten Genusses kennt, das himmlische, grundverdorbene, liebenswürdige und schreckliche, immer gleiche und an jedem Tag doch wieder neue, ewigjunge Paris. Alles wissen und Alles kennen und an Nichts mehr eine Freude haben, auch nicht am Verbotenen, nicht einmal an der Sünde! Und dabei kann man jung sein und schön!

Das französische Mädchen aus gutem Hause wird dem Getriebe und der Vergnügungsjagd der grossen Welt bekanntlich meist sehr lange fern gehalten. Oft knapp bis zum Tage ihrer Verheirathung, um dann auch den Mann erst kennen zu lernen, mit dem sie ihr ferneres Leben theilen soll. Das hat sehr viele Schattenseiten, aber begreiflicher Weise auch seine Vortheile und gewährt wenigstens die Möglichkeit, dass die Mädchen doch bis zu ihrer Ehe heitere, reine, gesunde, lebensfreudige Geschöpfe sind. In den grossen Pensionaten finden die jungen Dämchen ein ganz erträgliches Leben, und die zum Theil enorm reichen Klöster, welche dem Herkommen gemäss die Töchter der vornehmen französischen Familien aufziehen, thun ihr Möglichstes, Jenen



*E. A. M. Duez.* Rosen.



*Gustave Courtois.* Herrnbildniss.

das Dasein in der Pension angenehm zu machen. Für Backfischchen, deren Herz noch nicht über dem Anblick des «ersten Lieutenants» in Brand gerathen ist, gibt es ja auch noch Vergnügungen ohne Herren. *R. X. Prinet* hat einen Schwarm junger Pensionsfräulein denn auch in dem Augenblicke belauscht, wo sie sich einem herrenlosen Tanzvergnügen in frischem Jugendübermuth hingaben. Eine Musikkundige hat sich an's Piano gesetzt und ihre Freundinnen drehen sich nach Herzenslust im Walzer — der, nebenbei gesagt, von den Franzosen im Allgemeinen herzlich schlecht getanzt wird; erst in den letzten Jahren fängt man an, dem Kultus des «Wiener Walzers» mehr Sorgfalt zuzuwenden. Prinet's Bild erfreut ebenso durch die liebenswürdige Anmuth seiner Typen — die gerade nichts speziell Französisches haben — wie durch den feinen Ton der Malerei und das eminente Geschick, mit dem er in seinen Figürchen die Bewegung des Tanzens, des Drehens auszudrücken wusste. Es scheint diesem Künstler ganz besonders angelegen, seine Kunst an aussergewöhnlich schwierigen Problemen zu üben. Vor etlichen Jahren hatte er in einer Münchener Ausstellung ein Bild mit einer Schaar im Mondschein badender Frauen und Kinder, ein Werk von fast märchenhaftem Reiz. Ein Spiel des Zufalls will, dass es drei tüchtige moderne Maler gibt, deren Namen einander sehr ähnlich klingen: Prinet, Binet, Dinet. Vielseitig sind sie alle Drei. Von *Binet* ist die als Textbild beigegebene Strandscene, ein Landschaftsbild, welches die gewaltige Oede des Meeres ausdrucksvoll wiedergibt, diese monotone Regelmässigkeit des Heranrollens und wieder Zerstiebens, an der man sich doch nicht satt sehen kann und die uns ganz eigenartige Gefühle im Herzen wach werden lässt, und nicht die schlechtesten. Das ist eine seltsame Gewalt des Meeres, dass sein Anblick wenigstens auf Augenblicke unsere Seele weitet, Kleinlichkeiten in ihrer wahren Nichtigkeit erscheinen lässt und die Erkenntniss auf das Grosse hinlenkt. Den grössten Grossartigkeiten der Schöpfung gegenüber erscheint der Mensch sich so namenlos winzig und eine solche Empfindung ist zu jeder Zeit zuträglich und heilsam. Uebrigens sehen wir, so viele Werke französischer Malerei in den letzten Jahren nach Deutschland kommen, viel zu wenige Bilder französischer Landschafter. Und sie leisten gerade auf diesem Gebiete Ausserordentliches. Beim Durchwandern der Salons sieht man zahllose Landschaften, so kühn und einfach und sicher gemacht, so schön gestimmt, so reizvoll nach ihren Motiven — aber das Gros der Salonbesucher geht an ihnen vorbei und sucht die Sensationsbilder auf, die noch dazu fast nie die französische Kunst von ihrer besten Seite zeigen. Und doch ist die französische Kunst nirgends so intim, nirgends so poesiereich und auch nirgends so persönlich wie in der Landschaft. Begreiflich genug in einem an Schönheiten so überreichen Land, das thatsächlich jede Gattung von Landschaft aufweist, vom wildesten Hochgebirg bis zur flachsten Haide, vom sanften sandigen Meeresufer bis zu senkrecht abfallenden Uferklippen! — —

Unter den französischen Malerinnen nimmt *Virginie Demont-Breton* eine der hervorragendsten Stellen ein. Sie ist die Gattin des Landschafters Adrien Demont. der seinen fein gestimmten und oft sehr originell ge-

wählten Bildern gerne etwas mystische oder religiöse Staffagen gibt und stammt selbst aus der Künsterfamilie der Bretons, deren bedeutsamster Repräsentant Jules Breton, einer der grössten «Arbeits-Maler» war, die Frankreich sein eigen nennen durfte, nicht von der herben Grösse eines Millet, aber voll Empfindung für die Poesie der Arbeit, voll Liebe für die «Mutter Erde». Virginie Demont-Breton ist von rühmenswerthester Vielseitigkeit des Talents, auf ihren Bildern ist die Landschaft fast immer gut und das Figürliche beherrscht sie mit einer zeichnerischen und malerischen Sicherheit, wie man sie bei Frauen nicht oft wieder findet. Ihre Farbe ist weder reich noch stark, aber fein und von einem überaus angenehmem Email, das vielfach an Bastien Lepage's malerischen Vortrag erinnert. Die Malerin hat sicherlich direkt oder wenigstens mittelbar unter dem Einfluss dieses Künstlers gestanden, eines der grössten und sympathischsten Meister, die Frankreich in diesem Jahrhundert besessen hat. Frau Demont hat bei der Wahl ihrer Stoffe eine starke Vorliebe für das Meer. Im diesjährigen Pariser Salon hatte sie ein Werk «Stella maris», die Erscheinung der Madonna, welche zwei an Schiffstrümmer gebundenen schiffbrüchigen Menschenkindern, einem Mann und einem Knaben, über den Fluthen Hoffnung spendend naht. Unser Bild zeigt uns die Salzfluth in harmloserer Beziehung zur Menschheit. Eine junge bäuerliche Mutter badet ihren Sprössling im Meer; allzuviel Vergnügen scheint der Kleine allerdings beim Schaukeln der Wellen nicht zu empfinden. Auch in der Reproduktion wird man erkennen, mit welcher Feinheit die Tonwerthe im freien Licht hier studirt und abgewogen sind. Frau Virginie Demont-Breton pflegt ihre Arbeiten mit grösster Intimität durchzubilden. Sie hat seit Jahren in München oft ausgestellt und sich hier wie zu Hause mancherlei Ehren errungen. Ihre Nation zeichnete sie unlängst mit dem Kreuz der Ehrenlegion aus — eine Ehre, die Frauen nicht oft widerfährt.

Einer von den in Deutschland am besten gekannten französischen Malern ist *Gustave Courtois*. Erstens hat er sehr viel bei uns ausgestellt und dann ist seine Malschule bei den in Paris studirenden deutschen Malerinnen sehr beliebt. Man sieht es Courtois' Bildern fast an, dass dieser Künstler ein guter Lehrer sein muss: ein ungewöhnlich sicherer Zeichner, unbegrenzt fleissig in der Durchbildung seiner Arbeit, intim fast bis über die Grenze des Wünschenswerthen und ein Meister der Valeurs! Courtois hat auch künstlerisch manche Verwandtschaft mit Dagnan-Bouveret, dem weitaus Bedeutenderen, mit dem ihn treue Kameradschaft verbindet. Zu diesem Kreise gehört auch der deutsche, seit Langem in Paris lebende Carl v. Stetten, ein Sprössling der bekannten Augsburger Familie. Courtois hat seinen Freund Stetten schon mehrfach gemalt — einmal sehr originell in rothem mittelalterlichen Kostüm — und auch das im Texte dieses Heftes nachgebildete Herrenbildniss ist ein Konterfei Stettens — sprechend ähnlich, wie betont werden muss. Der deutsche Maler sieht allerdings mit seinem tief dunklen Haar und Bart eher einem raceächten Franzosen gleich. Courtois ist als Bildnissmaler bei der eleganten Welt in Paris, die in diesem Falle minutiöse Sauberkeit einer genialen malerischen Behandlung vorzieht, sehr beliebt und jedes Jahr führt



*A. Laroche.* Der Thau

er uns im Marsfeldsalon etliche Porträts schöner Frauen aus der Pariser Gesellschaft vor. Sein Frauenbildniss im Rococokostüm schildert uns gewiss eine Schöne aus dem Faubourg St. Germain oder aus dem Millionärviertel beim Park Monceau. Ein schelmisches und recht modernes Gesichtchen lächelt unter dem weiss gepuderten Haar heraus und freut sich der schönen Welt, in der man sich nicht langweilt.

*Jean Guillaume Rosier* (Antwerpen) führt uns mit seinem figurenreichen Bilde «das Menuet» ganz in jene Zeit zurück, deren Kleid sich die eben beredete Dame zu flüchtigem Mummenschanz geborgt hat. Ein Stück mächtiger Arbeit bedeutet dieses Werk, das bis in die kleinste Einzelheit mit ebensoviel Kunst als Liebe durchgearbeitet ist. Wie lebendige Charakteristik in diesen vielen Frauen- und Männerköpfen, wie viele detaillirte Arbeit in diesen Gewändern und in der Schilderung des Interieurs!

Wenn man diesem farbenreichen und formenschönen Bilde in Gedanken eine Ballgesellschaft von heute gegenüberstellt mit ihrer in unforme schwarze Fracks gesteckten Herrenwelt, mit ihrem rasenden und durchaus nicht immer ästhetischen Tanz, es möchte Einen wirklich Sehnsucht nach der besseren alten Zeit überkommen, wo der Tanz noch ein Schauspiel voll Ruhe und Grazie war, wo die Männer noch nicht die gleiche Gewandung trugen wie die Kellner und die Bälle noch nicht Massenverheirathungsunternehmungen gewesen sind! Rosier's Bild ist Eigenthum des Museums zu Antwerpen. Eine andere Arbeit betitelt er «Bei meinem Freunde Dupont». Sie führt uns in eine Bildhauerwerkstatt und stellt alle Einzelnheiten, mit denen eine solche angefüllt ist, in überraschender Treue dar, die Gestelle und Schemel und Schragen, die Thon- und Gypsmodelle u. s. w. Den Bildhauer Dupont selbst sehen wir an dem Thonmodell einer Kolossalgruppe, einem Simson oder Herkules, arbeiten; vor ihm steht das muskelkräftige Modell. Wer mit dem Milieu einer Bildhauerwerkstatt bekannt zu werden wünscht, der sieht hier eine solche mit unbegrenzter Genauigkeit nachgebildet. Ein auserlesenes Stück Interieurmalerei, das bei aller Subtilität im Einzelnen eines grossen, einheitlichen Charakters nicht entbehrt. Rosier ist zweifellos ein Könner allerersten Ranges.





Gustave Courtois pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Bildniss.



Albert Maignan pinx

Die Sturmglocke

# DIE MALEREI

AUF DEN

# MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN VON 1895.

VON

ALFRED FREIHOFER.




*William Schwill.* Bildniss.

In kunstverständigen Kreisen bestreitet heute Niemand, dass man den jeweiligen Stand der Kunst für Deutschland nirgends besser studiren kann, als auf den Münchener Jahresausstellungen. Denn hier tritt die Kunstbewegung am frischesten in die Erscheinung, hier entfaltet sie sich am reichsten und vielseitigsten, hier ist auch die beste Gelegenheit zu Vergleichen mit der ausländischen Kunst gegeben.

Es ist jetzt viel davon die Rede, dass Berlin sich anschicke, München die Rolle der führenden deutschen Kunststadt aus der Hand zu nehmen; wenigstens gibt es in Berlin Kreise, die sich mit dieser Hoffnung schmeicheln, und in München solche, die sich den Anschein geben, als ob sie es befürchteten. Wir glauben nicht daran; denn die Veranstaltung von Ausstellungen allein macht's nicht. Berlin hat auf dem Gebiet der eigentlichen Kunstpflege vielfach noch die Anfänge einer Entwicklung zu durchlaufen, die München bereits hinter sich hat. Ein rascher Entschluss, ein machtvoller Wille, der befiehlt, dass dies anders sein solle, kann diesen Rückstand nicht über Nacht hereinbringen; die Kunst ist eine so feine Kulturblüthe, dass mit Zwang gar nichts zu erreichen ist. Ein «Kunstcentrum», wie man das jetzt zu nennen pflegt, entsteht nur da, wo durch den Zusammenfluss einer grösseren Zahl von wahrhaft Kunstliebenden eine künstlerische Atmosphäre sich bildet. Diese ist in München seit Jahrzehnten geschaffen vor allem durch die Künstlerschaft selbst; was die Stadt München anlangt, ihre leitenden Kreise und die Gesammtheit der Bevölkerung, so braucht man ihnen den «Kunstsinn» nur in einem bescheiden höheren Masse zuzuschreiben, als anderen Städten; immerhin wird wahr bleiben, dass in keiner deutschen Stadt künstlerisches Wirken, künstlerische Lebensauffassung das allgemeine Leben, die ganze Physiognomie mehr beeinflusst, als in der bayerischen Hauptstadt. Es wäre höchst wünschenswerth, dass der künstlerische Geist seinen Einfluss auch anderswo mehr und kräftiger ausbreitete, und die Anzeichen trügen wohl nicht, dass solches im Anzug ist. Wir denken aber dabei zunächst weniger an Berlin, als an einige andere Stadte, in welchen die Bedingungen gegeben scheinen: Dresden, Düsseldorf-Köln, und am zukunftsreichsten vielleicht das moderne Hamburg.

Wie künftighin der Kunstfortschritt sich vollziehen soll, darüber lässt sich nichts vorschreiben, nichts vorhersagen. Jedenfalls werden wir noch auf eine Reihe von Jahren hinaus das für unser Jahrhundert charakteristische Institut der Ausstellungen nicht entbehren können. Das Ausstellungswesen ist nicht eben ein ideales Kunstförderungsmittel; der Plastik erweist es sich direkt ungünstig, und in der Malerei hat es ganz wesentlich zu jener Isolirung beigetragen, die unsere Künstler fast ausschliesslich zu Verfertigern von transportabeln Rahmenbildern hat werden lassen, von Kunstwaare, die sofort in kaufmännischen Betrieb genommen werden kann. Dass diese Loslösung des Kunstgebildes von dem Ort seiner Bestimmung, diese freie Hervorbringung von Kunsterzeugnissen, die nicht auf dem patriarchalischen, sicheren Boden einer Bestellung steht, sondern auf die vage Hoffnung auf einen unbekannten, geträumten Käufer gebaut ist, eine wahnsinnige Ueberproduction von Staffeleibildern gezeitigt hat, ist bekannt; weniger denkt man daran, dass diese Ueberproduction mehr und mehr auch die sociale und ökonomische Lage der Künstler und den Durchschnitt der künstlerischen Produktion selbst herabgedrückt hat. Nie, seit es eine Malerei gibt, sind wohl so viel Tausende von Bildern gemalt worden, welche eben so gut oder besser nicht gemalt worden wären, als in den letzten Jahrzehnten.

Alle diese Missstände lassen sich nicht von heute auf morgen aus der Welt schaffen. Aber diejenigen, die auf Abhilfe dachten, waren ganz auf dem richtigen Wege, wenn sie, da nun doch bis auf weiteres Ausstellungen sein müssen, zunächst dahin strebten, die Ziffer der ausgestellten Werke herabzusetzen. Wie das grosse Publikum nun schon einmal ist, hatte es sich daran gewöhnt, die Bedeutung einer Kunstausstellung nach der Quantität der Beschickung zu bemessen, und so steigerte man sich nicht blos in Berlin, sondern auch in München in immer höhere Zahlen hinein. Hier musste, mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit gegenüber den Abzuweisenden, ein Gegenbeispiel gegeben werden, und wenn die Münchener «Secession» kein anderes Verdienst haben sollte, so hat sie jedenfalls dieses, dass durch ihr Vorgehen zunächst einmal in München Kunstausstellungen, die sich als überschwemmte Kunstmärkte darstellen, unmöglich geworden sind. Auf diesem Wege muss fortgeschritten werden: unsere Kunstausstellungen müssen den Verschleiss der Mittel- und Marktwaare vollends ganz an diejenigen Institute abgeben, die zu dieser Aufgabe berufen sind: an die Kunstvereine und an die Kunsthandlungen. Ein «Markt» sollen die grossen Ausstellungen in einem gewissen Sinne doch bleiben — sie bedürfen dessen ja zu ihrer Finanzirung — aber es soll der Markt sein für die Galerien, die Museen, die grossen Mäcene .....

*Alois Erdtelt.* Portraitstudie.

Wenn dieses Ideal bis jetzt nicht erreicht ist, so liegt es nicht an den Künstlern. Man weiss, wie ausserordentlich klein verhältnissmässig die Summen sind, welche in Deutschland von Regierungen, grossen und wohlhabenden Kommunen, von einzelnen gekrönten Häuptern und reichen Privatleuten für die Erwerbung von Kunstwerken ausgegeben werden, und wie beschämend für unser geldreiches Jahrhundert ein Vergleich mit dem Kunstsinn des in so viel kleinere Verhältnisse gebannten deutschen Mittelalters ausfällt. Einzelne dafür verantwortlich machen zu wollen, wäre ungerecht. All' dies ist ja nur ein Ausfluss des socialen Krankheitszustandes, unter dem heute Völker und Staaten leiden und der nicht zum letzten auch unsere künstlerische Produktion beeinflusst. Denn eine grosse, reiche, stolze, erhebende Kunst ist stets ein Zeichen überquellender Gesundheit eines Volkskörpers; wo dieser krank ist, kann auch in der Kunst die Lust am Leben, die

Daseinsfreude nicht zu einem Ausdruck gelangen, den alle beifallswürdig finden.

Wer also heute der Kunst nützen will, der wird sich wohl hüten müssen, alles schön und herrlich zu finden. Dagegen werden wir vieles, worüber sich heute so billig klagen lässt, mit anderen Augen ansehen, wenn wir die letzten Gründe dieser Erscheinung zu erforschen uns bemühen. Um Aeusserliches zu nennen: Die Vielheit der Ausstellungen, ihre rasche Aufeinanderfolge, das ganze Hasten und Jagen, die Entstehung von Parteiungen, das Kopiren des industriellen Betriebs sind nichts als die Uebertragung der Erscheinungen des materiellen Kampfes um's Dasein in die künstlerische Produktion. Sind wir aber erst dahin gelangt, in alledem nicht Versündigungen Einzelner, sondern den Spiegel allgemeiner Zeiterscheinungen zu erblicken, dann werden wir auch den inneren Nöthen unseres heutigen Kunstlebens eine andere Beurtheilung entgegenbringen: der «nervöse Zug», der durch die ganze Produktion geht, ist nicht von den Künstlern künstlich gemacht, der Zug zum Krankhaften ist nicht eine willkürliche Ausgeburt ihrer Launen, die man ihnen untersagen könnte. Und wenn sie hastig produciren, wenn der stürmische Drang nach rascher Anerkennung sie nicht zu jener Ruhe gelangen lässt, welche die Grundbedingung wahrhaft grosser Schöpfungen ist, so sind sie eben Söhne ihrer Zeit, und Jeder mag sich auf sich selbst besinnen, ehe er einen Stein dagegen aufheben will.



*Georg Oeder.* Niederrheinische Landschaft.

Modern sein — wie schnell geht das heute und wie rasch wird ein Künstler jetzt alt! Auch in die früheren Kunstepochen hat die Mode hereingespielt und die Grössten sind nicht im Stande gewesen, ihren Einfluss zu paralysiren, sich ihm zu entziehen. Die höchste Blüthe deutscher und niederländischer Kunst hat die italienische Mode umgebracht; Dürer und Rembrandt sind von Zeitgenossen für altmodisch und überlebt angesehen worden. Aber bis in die letzten Jahrzehnte hinein hat die Gunst der Mode doch ganzen Richtungen gelächelt, bis sie sich ausgelebt hatten, haben ganze Schulen von ihr gezehrt. Jetzt sieht man die einzelnen künstlerischen Talente in einem wilden Wirbel auftauchen und niederstürzen; ehe noch Einer Zeit hat, seinen Beruf zu entdecken, sein «Milieu» zu finden, ziehen ihm schon die Nachdrängenden den Boden unter den Füssen weg.

Vor zwei, drei Jahren noch hat man, wenn in Deutschland von «moderner Kunst» die Rede war, an

nichts anderes gedacht, als an die reformatorische Bewegung, die man kurz mit dem Namen «Naturalismus» zusammenfasste. Jetzt verstehen wir darunter die «Phantasiekunst», den «Neuidealismus». Wer etwas von der Kunstbewegung in Frankreich und England wusste, hat das kommen sehen; ja man durfte geheime Hoffnungen darauf setzen, dass, wenn erst einmal in Deutschland die Stunde dafür geschlagen haben werde, Grosses, Herrliches in die Erscheinung treten werde. Der Verfasser dieser Berichte ist in Sachen deutscher Kunst ein Optimist und hofft es zu bleiben; aber was er seit ein und zwei Jahren an den Vorkämpfern dieses Neuidealismus erlebt und mitangesehen hat, erfüllt ihn mit Schaudern und weckt in ihm die Befürchtung, dass uns die Sache vorzeitig über den Hals gekommen ist, dass Unberufene den Thau von einer schlummerden Blüthe streifen. Wir nennen ein einziges Wort: «Pan» — das sagt den Wissenden genug. Wenn das ganze Unternehmen, das diesen Namen trägt, etwas Gutes stiftet, so kann es bis jetzt nur das sein, dass für Jeden, der sehen will und kann, ein schwerer Defekt aufgedeckt ist. Böcklin, Thoma, Klinger wurden zu Fahnenträgern gemacht; wenn man aber auf das Gefolge sieht, so zeigt sich, dass die Vertreter dieser Zukunft allzu unreif, dass ihre Apostel unbesonnen waren.

Wir leben unter der Herrschaft der Skizze. Das ist nach dem oben Gesagten verständlich. Rasch fertig zu werden mit einer Leistung, das ist's, was heute die Meisten erstreben. Und selbst wo die moralische Kraft, der Entbehrungsmuth vorhanden ist, um Jahre, vielleicht vergeblich, an eine grosse Aufgabe zu rücken, da fehlt die geistige Ruhe, die innere Ausgeglichenheit des künstlerischen Charakters, die zur Schaffung eines Lebenswerks unentbehrlich sind. Das ist nicht zu allen Zeiten so gewesen. Wohl hat auch in früheren Zeiten der Künstler seine stille, geheime Freude an der Skizze gehabt, die ihm das gewollte Ziel so viel näher zu rücken scheint, als das mühsam ausgeführte Werk. Aber es ist nicht überflüssig, die Künstler von heute an die kunstgeschichtliche Thatsache zu erinnern, dass eben doch zu allen Zeiten auch die grössten Meister und gerade sie mit der Skizze sich nicht begnügt, dass sie nie versucht haben, auf die Skizze ihren künstlerischen Ruhm zu gründen. Heute kann man mit Skizzen einen berühmten Namen erringen. Aber wie lange? Es steht zu fürchten: wenn die Talente, auf welche wir jetzt die Zukunft unserer Kunst bauen, das Ihrige gethan zu haben glauben, wenn sie Skizzen hervorbringen, so wird eine künftige Zeit sie wohl für Talente gelten lassen, die einst viel versprachen, aber sie wird sie als unentwickelt gebliebene künstlerische Charaktere beklagen. Denn so sehr wir in der Kunst das Neue lieben: an eine neue Kunst, die das ganze Ziel verändert, die all' die Mühen, die unsere Vorfahren aufgewendet, zu Schanden macht und an Stelle dessen, was seit Jahrtausenden die Kulturmenschheit in der Kunst erstrebt, von der Kunst gedacht hat, ein Anderes setzt, glauben wir nicht. Vielmehr wird, was wir jetzt erreicht haben und noch zu erreichen hoffen, in der grossen Perspektive der Kunst aller Zeiten auch nur eine Etappe sein; und wenn jetzt manchem Stürmer und Dränger die Fäden zerrissen, die Brücken abgebrochen scheinen, welche die Kunst von heute mit der von gestern verbinden, so wird das dem freier überschauenden Blick der Zukunft sich als einen jener Irrthümer ergeben, wie sie schon so oft, und nicht blos auf dem Gebiete der Kunst dagewesen sind.

Darum darf man die Erscheinung, dass heute mehr als je Talent und Unfertigkeit in einem direkten Verhältniss zu einander stehen, nicht gleichgültig nehmen. Zu allen Zeiten haben die grossen Künstler es beklagt, dass die Schaffenskraft und Schaffenslust meist nur bis an jene Grenze dauert, wo aus dem Chaos die Ahnung, die Andeutung eines edlen Gebildes hervortritt. Aber sie haben es beklagt, dass der Flug so bald erlahmt; und sie haben nicht eine Lehre daraus gemacht, dass man der Erschlaffung auf halbem Wege nachgeben und mit den schnell gewonnenen Ergebnissen eines grossen Echauffements sich begnügen dürfe, wie dies heute eine weitverbreitete Meinung in der Künstlerschaft ist.

Zunächst durfte man sich ja wohl mit dem Gedanken beruhigen, dass eine Kunst, die ihr ganzes Heil darin suchte, auf das Ursprüngliche, Primitive zurückzugehen, der Natur ihre Geheimnisse neu und auf eigenen Wegen, mit der von Vorbildern unbeeinflussten und uneingeengten Kraft eines starken subjektiven Empfindens abzulauschen, wohl eine zeitlang Unfertiges produciren dürfe. Aber die Erscheinungen der jüngsten Zeit mahnen zur Wachsamkeit, zum Misstrauen. Ehe noch der deutsche Naturalismus, der denn doch, ehrlich gestanden, auch keine autochthone Erscheinung ist, so weit zu Kraft und Athem kommen durfte, wie seine Vorgänger und Rivalen in Frankreich, den Niederlanden, den skandinavischen Ländern, sind wir in die neue «Moderne», die Phantasiekunst eingetreteten. Und dies ist das Bedenkliche: Während



Franz von Defregger pinx.

Die Werbung.

der Naturalismus auf einen soliden Lernboden sich stellte, für klar erkannte Ziele die entsprechenden Ausdrucksmittel sich in einer möglichst vollkommenen Weise zu eigen zu machen bestrebt war, operirt diese neue Idealkunst mit untauglichen Mitteln. Aus der jungen naturalistischen Schule mit einer Empfindung für Farben und Töne ausgestattet, die kaum erst über ein unsicheres Tasten hinaus gelangt ist, merkt sie in ihrem naiven Unverständniss gar nicht, dass sie zum Stilisiren, zum Symbolisiren einer ganz anderen Grundlage des Könnens bedarf: einer neuen und selbständigen Ergründung der Geheimnisse der Linienschönheit.

Dies ist eine viel gefährlichere Unfertigkeit, als es die unserer sogenannten «Pleinair»-Maler war; denn nicht nur, dass die neue Richtung auf diesen Wegen nicht zu ihrem Ziele gelangt, sie kann uns auch um die Errungenschaften bringen, die durch das vertiefte Naturstudium der vergangenen Jahre unserer Kunst bereits gewonnen sind. Und diese Gefahr ist um so grösser, als das neue Evangelium, das dem Künstler statt der Pedanterie des Studirens vor der Natur den «freien Flug» der Phantasie verspricht, gerade für die jüngere Generation etwas besonders Verführerisches hat.



*Franz von Defregger.* Studie.

Wir würden nicht so sprechen, wenn wir im deutschen Vaterland überall die Formtalente, die genialen, geistreichen Zeichner, die feinfühligen Stilisten auftauchen sähen, so wie dies heute in England der Fall ist. Aber eben ein Vergleich mit diesem Lande muss uns sagen, dass wir auf diesem Gebiete bei sehr bescheidenen Anfängen stehen. Wie könnte es auch anders sein? Wir haben ja all' das Jahrzehntelang ganz gewiss nicht gepflegt. Möglich, dass die grossen Talente einer neuen deutschen Stilkunst bereits geboren sind und uns über kurz oder lang mit ihren Thaten überraschen. Wir wollen die Ersten sein, die ihnen alsdann zufallen; aber solange wir den Strom der neuen Phantasiekunst nicht mit einer ganz andern, elementaren Gewalt daherbrausen sehen, rufen wir den Künstlern, die gestern noch als die Führer der deutschen Kunst galten, zu: Behaltet was ihr habt! Wahret das mühsam Errungene!



*Victor Gilsoul.* Ein Sturmwind.

Und errungen ist in der That viel. Wer in den letzten Jahren unsere Kunstausstellungen besuchte und sie danach einschätzte, wieviel grossartige Meisterwerke, sogenannte «Kunstereignisse» sie enthielten, wird ja nicht die höchste Meinung von ihnen gewonnen haben. Wer aber darauf achtete, ob das Gesammtniveau des malerischen Könnens in Deutschland sich gehoben hat oder nicht, der wird nimmermehr den Fortschritt bestreiten. Warum die Ernte an grossangelegten Werken jetzt spärlich ausfällt, haben wir oben gezeigt; aber trotz ihres Fehlens verdient die heutige Künstlerschaft das Zeugniss, dass sie in den letzten Jahren angestrengt gearbeitet hat.

Die Früchte dieser Arbeit treten am reifsten zu Tage in allen den Arten der Malerei, welche auf einem intimen Studium der Natur beruhen, also zunächst in der Landschaft und in weiterer Folge in der aus ihr




*Gustav Adolf van Hees.* Marine. (In den Lagunen von Chioggia.)

sich entwickelnden, naturalistisch aufgefassten Menschendarstellung. Hier ist eine Reife erreicht; hier sind Errungenschaften gemacht, welche die Früheren nicht, oder nicht so zu eigen hatten, hier liegt das Charakteristische, das Werthvolle unserer Kunst, und das möchten wir erhalten sehen.

Wenn nicht alles trügt, werden wir in den nächsten Jahren einen Kampf sehen, der der Erhaltung dieser Errungenschaften gilt. In diesem Kampfe werden die Revolutionäre von gestern die Rolle der konservativen Schützer zu übernehmen haben. In diesem Kampfe — und das führt uns zum Schlusse unserer einleitenden Bemerkungen kurz auf ein vielbesprochenes und viel missverstandenes Thema — wird das Schlachtgeschrei nicht lauten: Hie Glaspalast! Hie Secession! Denn dieser Kampf wird beide Theile in ihren eigenen Lagern scheiden. In beiden Lagern finden wir heute unentwegte Vertreter des Naturalismus und Anhänger und Zustreber zur neuen Phantasiekunst. In überraschender Weise hat sich der Glaspalast modernisirt. Die leitenden Kunstanschauungen der beiden getrennten Künstlerkreise zeigen keine schroffen Gegensätze, nicht einmal wesentliche Verschiedenheiten mehr. Wenn also die Persönlichkeiten es nicht hindern, um der Sache, um der Kunst willen können sich unsere Künstler heute oder morgen wieder die Hände geben. Ob sie es heute oder morgen thun, ist schliesslich das Wichtigste nicht; mögen sie immerhin noch eine Zeitlang getrennt marschiren; in dem Kampfe aber, der jetzt zu führen ist, wünschen wir in beiden Lagern dem gediegenen künstlerischen Wollen den Sieg über jene der künftigen Entwicklung gefährlichen Elemente, welche, dem vom Winde hin- und hergewehten Schilfe gleich, heute da, morgen dort eine Anregung, eine Anempfindung zu erhaschen suchen und dabei nie einen eigenen, festen Boden unter den Füssen gewinnen.

* * *

Treten wir nun zunächst dem Glaspalast näher.

Eine ganze Reihe von Erscheinungen vielseitiger Art locken dort heuer zu einer eingehenden Erörterung. Niemand wird jetzt noch der Kunstgenossenschaft den Vorwurf machen können, dass sie sich einseitig für die eingesessene, ältere Münchener Kunst engagire und sich dem Neuen, welcher Art es sei, verschliesse. Aber gerade auch in den Theilen, wo der Glaspalast, seinen Traditionen getreu, die Aelteren zu Wort kommen lässt, gibt es heuer mancherlei zu sehen und zu denken. Wir

halten es an dieser Stelle nicht für unsere Aufgabe, mit Fingern auf diejenigen hinzuweisen, die mit den von ihnen ausgestellten Werken den Beweis liefern, dass es in der That in München eine absterbende Kunst gibt; erfreulicher ist der Hinweis auf ungealterte Kraft und insbesondere auf solche Erscheinungen, welche beweisen, dass die vermeintliche Kluft zwischen dem Gestern und Heute nicht so gross ist, wie man wohl eben noch geglaubt hatte.

In diesem Sinne begrüssen wir die retrospektive Ausstellung von Werken Defregger's und Lindenschmit's als eine höchst lehrreiche Sache.

Was den letztgenannten, jüngstverstorbenen Meister anlangt, so ist ihm bei Lebzeiten kein schädliches Mass von Bewunderung zu Theil geworden. Solange Piloty's Stern glänzte, war sein Schicksal, als Zweiter bescheiden zur Seite zu stehen, wiewohl schon damals Manche in ihm den gediegeneren Künstlergeist erkannten und die treue Anhängerschaft einer Reihe von Schülern, die heute in den verschiedenartigsten Richtungen den tüchtigen Kern seiner Schule bewähren, ihm sagen durfte, dass sein Wirken bei Mit- und Nachwelt nicht verloren sei.

Es wird uns, die wir mitten im Strom der heutigen Kunstbestrebungen stehen, nicht leicht, der Historie und der Genrekunst, wie sie vor fünfundzwanzig Jahren blühte, gerecht zu werden. Immer ist ja die eben verlassene Richtung diejenige, die man als die verfehlteste zu erkennen glaubt: Nie war das Roccoco so verachtet, als zur Zeit des Klassizismus, nie die Carton- und Gedankenkunst so sehr, als da die realistische Freude an der Farbe wieder auflebte. Heute, wo die Erkenntniss sich Bahn gebrochen hat, dass die Kunst vor allem im Können liegt und dass das gegenständliche Interesse eines Werkes nicht für seinen Kunstwerth entscheiden kann, wo gegenüber der vorangegangenen Periode nach dem Gesetz des Kontrastes ein gewisser Puritanismus der Gegenstandslosigkeit in der Malerei sich gebildet hat, steht der modern empfindende Kunstjünger vor den Werken jener Erzähler, denen es so sehr auf das Was und anscheinend so wenig auf das Wie ankam, als vor einer verunglückten, total auf Irrwege gerathenen Kunst.



*Wilhelm Trübner.* Bildniss.



*Marie Lübbes.* Eingeschlafen.

Eine künftige Zeit wird weniger hart urtheilen; sie wird in dem Gesammtbild des künstlerischen Lebens unseres Jahrhunderts jene Erzähler nicht nur nicht vermissen wollen, sondern ihnen sogar einen hervorragenden Platz anweisen. Freilich, gewisse Geheimnisse von Licht, Luft und Farbe sind erst nach ihnen neu entdeckt worden; der Glaube, der einst sie beseelte, als ob sie einen Höhepunkt im Malenkönnen erreicht hätten, als ob sie unvergleichliche Koloristen wären, ist auch für künftig dahin. Es sind andere Eigenschaften, um deretwillen man sie einst wieder mehr schätzen wird als heute; nämlich dann, wenn es wieder etwas Selbstverständliches geworden sein wird, dass auch die Erfassung eines geistigen Ausdrucks, die wirkungsvolle Darstellung eines seelischen Vorgangs, einer bedeutenden, denkwürdigen Situation Aufgaben der ächten Kunst sind, zu denen ein hochstehendes Kulturvolk seine Künstler stets wieder zurückrufen wird, wenn sie auch in Zeiten des Ringens nach technischer Vervollkommnung zeitweilig zurücktreten. Zu diesen Aufgaben aber haben die Kunstler älterer Generation, d. h. die Trefflichen unter ihnen, jenes Etwas mitgebracht, was ausser dem Malenkönnen nöthig ist, wenn uns die Kunst das sein und bleiben soll, als was man sie seit Jahrtausenden preist: als die höchste geistige Blüthe eines Volkes. Es ist nicht leicht, dieses Etwas beim Namen zu nennen. Es ist nicht «Bildung» im Sinne der gelehrten Wissenschaften, es ist nicht

«Vornehmheit» im Sinne der Standesunterschiede; aber eine Künstlerschaft, die nicht im besten Sinne des Worts eine Geistesaristokratie bildet, die nicht auf den Höhen der Menschheit wandelt, wird ihren hohen Beruf niemals ganz erfüllen können. Wer die Freude geniesst, mit Künstlern zu verkehren, der weiss, wie eng die Kunst, zu bilden, und die Kunst, zu leben, zusammenhängt, der weiss auch, wie eine von Natur fein angelegte Künstlerseele auf allen geistigen Gebieten sich zurechtfindet und gar leicht in der Erkenntniss nicht nur des Schönen, sondern auch des Wahren und des Guten den modernen Bildungsmann der schweren Examina beschämen kann. Wir suchen also jenes Etwas nicht in derjenigen Richtung, die unser wissensstolzes Jahrhundert gemeinhin unter «Bildung» versteht; wir sind auch nicht gemeint, dem jüngeren Geschlecht unserer Künstler jene Eigenschaften zu bestreiten; wir wüssten Beweise genug für sie anzuführen. Aber darauf darf man doch hinweisen, dass der Kunst von heute vielleicht mehr als der vor dreissig Jahren durch das Banausenthum eine Gefahr droht. Dass dieses Banausenthum jetzt nicht mehr im abgeschabten Sammtkittel und Schlapphut, sondern mit den Allüren des Gigerls auftritt, kann keinen Einsichtigen täuschen.

Und darum gibt es vielleicht doch Einiges, was der Kunstjünger von heute vor einer Erscheinung wie Lindenschmit lernen kann. Welche Mühe, wird er sagen, diese «Ermordung des Oranien» zu malen, und was kam dabei heraus? Wer gibt sich heute noch mit so etwas ab! Es läge nahe, daran zu erinnern, dass z. B. die Franzosen, die doch auch wissen, was Kunst ist, bis heute nicht müde werden, sich mit solchen Aufgaben abzugeben; ja man könnte sogar im heurigen Glaspalast auf den künstlerischen Vertreter einer halbbarbarischen Nation hinweisen, auf Repin, dessen «Antwort der freien Kosaken», eine mehr als zehnjährige (!) Arbeit, zeigt, dass, wenn allerdings bei unseren einheimischen epigonen Historienmalern in der Regel nicht viel «herauskommt», dies noch lange kein Beweis ist, dass dabei nichts herauskommen kann. Und so glauben wir, dass nicht derjenige Kunstjünger im Recht ist, der sich von solchen Erscheinungen mit einem Achselzucken abwendet, sondern der Andere, dem es in der Seele brennt, seine schöpferische Kraft auch an grossen Aufgaben erproben zu dürfen. Denn je mehr man nachgerade zugeben darf, dass die deutsche Kunst den Rückstand, in den sie im malerischen Können gegenüber den anderen kunstpflegenden Völkern gerathen war, eingeholt hat, um so mehr muss man daran erinneren, dass diese letzte Entwicklung eine Lernzeit war und von den Führern als solche proklamirt wurde, und dass vieles, was in ihr producirt worden ist, nur von diesem Gesichtspunkt aus zu vertheidigen war, nämlich als eine Uebung der künstlerischen Kraft zu künftigen grösseren Thaten.

Wer in solcher Weise zu dem Können und Wollen der letzten Generation sich zu stellen bemüht, für Den wird die Kluft, welche die moderne Kunst von ihrer nächsten Vorgängerin trennt, kleiner und kleiner. Unter den im Glaspalast ausgestellten Lindenschmit'schen Werken befinden sich einige Skizzen, wir machen besonders aufmerksam auf die «Gesellschaft». Der erste Eindruck des Beschauers ist, dass das ein ganz modern gemachtes Ding sei; und wenn uns nicht Kleidung und Haltung der Figuren so treu an die charakteristische Eleganz unser Väter und Mütter erinnerte, so würden wir es kaum glauben, dass diese Skizze in den sechziger Jahren gemalt ist, also in einer Zeit, wo nach heutiger Ansicht — und diese Ansicht ist im grossen Ganzen wohl begründet — das malerische Können auf einer sehr tiefen Stufe stand. Wenn wir also sehen, dass die Könner von damals, wenn sie über die Skizze nicht hinausgingen, Dinge machten, um die sie auch ein Heutiger bewundern kann, und dass ihre Kunst erst dann offensichtliche Defekte zeigt, wenn sie sich an Aufgaben heranwagten, die auch heute nicht gelöst zu werden pflegen, so erhalten wir da eine eindringliche Lehre, die uns erkennen lässt, dass das «Neue» in der Kunst, und wenn wir es noch so hoch taxiren, doch nur ein relativer Begriff ist, und dass die Sache durchaus nicht so liegt, als ob die Kunst von heute Alles wäre, die von gestern aber Nichts gewesen sei.

Aehnliche Eindrücke und Empfindungen kann man in der Defregger-Abtheilung holen. Wir können uns darüber kurz fassen, da die «Kunst unserer Zeit» erst kürzlich ein Defregger-Heft gebracht hat. Auch Defregger rückt in seinen Skizzen den Modernen so viel näher, als in den allbekannten Bildern, deren Popularität ihm die Jugend nicht gerne verzeiht. Dass aber Defregger ein grosser Künstler ist und es für alle Zeiten bleiben wird, dafür rufen wir eine Seite seines Schaffens zum Zeugen an, die sonst nicht als seine wichtigste betrachtet wird: seine Portraits. Man sieht da u. A. heuer im Glaspalast sein Bildniss des Malers Gysis; es ist nicht modern gemalt, und doch wird kein Künstler, welcher Richtung er angehöre, leugnen, dass es ein Meisterwerk ist. Uns



Am Strande des Meeres



*Carl Blos.* Bildniss.

fiel bei Betrachtung des Bildes das Wort eines berühmten Künstlers ein, das er vor einigen Jahren über die damals von Theodor Graf ausgestellten antiken Portraits, die «Auferstandenen von Kerke», äusserte. Bekanntlich waren unter diesen 2000 Jahre alten Bildnissen gute und mittelmässige, aber auch einige, vor deren Meisterschaft man verblüfft stand. Etwas Besseres, soll Menzel damals gesagt haben, bringen wir auch nicht fertig und hat zu allen Zeiten keine Kunst fertig gebracht. Solche Bilder gelingen zuweilen einem guten Maler in seiner besten Zeit, aber darüber hinaus kommen wir nicht.

Dies Wort gilt auch von einem andern Meister des Glaspalastes, der in einen grossen Gegensatz zu den Modernen gestellt wird und sich selber gerne in einen solchen stellt: Franz Lenbach. Auch er hat solche Werke geschaffen, die zu allen Zeiten und allen Geschmacksrichtungen gegenüber unantastbare Meisterwerke bleiben werden. Aber auch in seiner Produktion gibt es eine auf- und absteigende Kurve, wenn seine unbedingten Anbeter das auch vielleicht nicht gelten lassen wollen. Darüber zu streiten, ob Lenbach heuer besser oder schlechter im Glaspalast vertreten sei, als im vorigen Jahre, halten wir aber für müssig; starke Künstler, wie ihn, beurtheilt man nicht nach den Zufälligkeiten einer Jahresausstellung. Ein Bildnissmaler ist schliesslich auch immer davon abhängig, ob die Persönlichkeiten, die er darstellen soll, ihn zu einer tieferen Ergründung ihres Wesens reizen oder nicht, und es gibt da für die öffentliche Besprechung von Kunstwerken eine Grenze, über welche hinauszugehen der Takt verbietet. Auch beim Beschauer spielt nirgends mehr als vor dem Portrait das subjektive Gefallen an dem gemalten Gegenstand in das Urtheil herein. Das grosse Publikum fragt ja vor dem Konterfei eines Mitlebenden überhaupt nur danach, ob er «getroffen» ist oder nicht; der Einsichtige weiss zwar, dass das Portrait als Kunstwerk eine andere Aufgabe hat, als der Steckbrief, aber die volle Unbefangenheit erreicht auch er nirgends schwerer, als vor dem Bildniss, das frisch von der Staffelei kommt.

Und für unsere Zeit spielt hier ein Umstand eine Rolle, den erst eine künftige Generation ganz wird überschauen können: die tiefeingreifende Wirkung, welche auf unsere ganze Malerei, insbesondere aber auf das Portrait, die Erfindung und neuerdings die grossartige Vervollkommnung der Photographie gehabt hat. Man hat es gerade Lenbach öfter zum Vorwurf gemacht, dass er sich dieses wunderbaren Hilfsmittels in einem so ausgedehnten Maasse bediene, und wir wissen, dass grosse ausländische Portraitisten, die sein Genie bewundern, darin eine Schädigung seiner Produktion erblicken. Es gibt unter den Letzteren — und auch unter unseren Einheimischen, z. B. Trübner, — solche, welche aus Grundsatz, man möchte fast sagen aus Furcht vor Korruption, jede Zuziehung der Photographie perhorres-



*Wilhelm von Lindenschmit* (†). Gesellschaft.

ciren. Wir möchten principiell soweit nicht gehen, wie wir denn überhaupt glauben, dass der Nutzen, den die Photographie der Kunst im Allgemeinen gebracht hat, den Schaden, den einzelne Künstler und insbesondere bequeme Lernende von ihr davon tragen, weitaus überwiegt, und dass darum wohl der Einzelne aus guten Gründen sich ihrer Benützung enthalten soll, dass es aber thöricht wäre, aus ihrer Verschmähung einen künstlerischen Grundsatz zu machen. Freilich ist der Nutzen, den die Photographie der Kunst zu bringen hat, nicht blos ein positiver in Bezug auf die Naturtreue, sondern auch ein negativer in dem Sinne, dass der Künstler erkennt, was die Photographie nicht machen kann und was eben Aufgabe der Kunst ist, zu schaffen: Es steckt ein wahrer Kern in dem anscheinenden Paradoxon Karl Stauffer's: «Malerei ist, was man nicht photographiren kann». Das gibt gewiss Niemand mehr zu, als Lenbach selbst; gerade vor seinen grössten Werken denkt Niemand an die Photographie, und von den heuer von ihm ausgestellten ist vielleicht das entzückende Bild seines Töchterchens deswegen das höchste, weil es etwas gibt, was auch die beste Photographie nicht geben kann.

Was weiter von den Triariern des Glaspalastes zu sagen wäre, das gestatte man uns in Kürze zusammenzufassen: Da ist Böcklin, auf den wir bei Besprechung der «Secession» zurückkommen, Menzel mit seinen Studienköpfen, Leibl, der seit Jahren seine Gaben so karg bemisst, dass man ex ungue leonem zu erkennen hat, E. v. Gebhardt mit seinem ringenden Jakob, G. Max mit seiner Pandora und Anderem, F. A. Kaulbach mit einem Damenportrait — Werke, an denen kein Besucher achtlos vorübergehen wird, die uns aber



*Wilhelm Feldmann.* Mondaufgang.

dem kunstkundigen Leser gegenüber nicht zu eingehenden Erörterungen herausfordern, da er sie ohne weiters zu würdigen wissen wird.

Wenden wir uns also nunmehr zu den Künstlern, die die Entwicklung ihrer künstlerischen Individualität noch nicht abgeschlossen haben, die mitten drin stehen in der Bewegung und unter den Einflüssen derselben noch Wandlungen ausgesetzt sind, die sich nicht vorhersehen lassen.

Die heurige Inscenirung des Glaspalastes weist uns da vor allem auf zwei Künstler hin, denen durch Einräumung von besonderen Sälen eine in die Augen fallende Bevorzugung zu Theil geworden ist: auf Alois Delug und Karl Marr.

Es ist seit Jahren auf Münchener Ausstellungen eine — von den Pariser Salons übernommene — Sitte, dass man bestrebt ist, einzelne Erscheinungen der Jahresproduktion zu sogenannten «clous» zu stempeln. Das Publikum wird dadurch stimulirt; dem Kunstreporter der Durchschnittssorte wird sein Thema vorgezeichnet. Insoferne hat die Sache ihren Sinn; solange wir unser jetziges Ausstellungswesen haben, ist sie fast unvermeidlich. Dem Künstler selbst, den dies Schicksal betrifft, kann dadurch erheblich genützt, aber ebenso geschadet werden. Man denke die letzten zehn oder zwanzig Jahre zurück, wer in der Reihe der auf den Schild Erhobenen in dieser Prominenz verblieben ist? — Jedenfalls wird eine unbefangene Kritik sich hüten müssen, die Prätension, die in solcher Hervorhebung einzelner Werke erscheint und die vielleicht ohne Zuthun des Künstlers erfolgt und ausschliesslich auf Rechnung der Arrangeure der Ausstellung zu setzen ist, dem Künstler anzukreiden.



*Fritz Baer.* Dorfparthie.




*Ludwig Munthe.* Spätherbst.

So hat z. B. Carl Marr sein grosses Stück «Ikarus» bescheiden den «Versuch eines Deckengemäldes» genannt. Er hat wohl daran gethan. Wir haben uns beim Betrachten des Bildes zunächst gefragt, ob es im Glaspalast nicht möglich sein müsste, ohne allzugrosse Kosten ein Deckengemälde auch als solches mit entsprechender Beleuchtung aufzuhängen und ihm so die naturgemässe Wirkung zu verschaffen, die es in aufrechter Stellung nie erreichen kann. Das wird vielleicht eine Frage der Zukunft sein; für jetzt hat der Glaspalast die Entschuldigung, dass er bisher fast nie in die Lage kam, dieser Frage praktisch näher zu treten; unseres Erinnerns ist seit 1879, seit Feuerbach's «Titanenkampf» kein Deckengemälde grossen Stils dort mehr zur Ausstellung gelangt. Wir nähern uns ja aber jetzt möglicherweise der Zeit, wo unsere Malerei von dem Isolirschemel der Staffeleikunst sich losmacht und ihre grossen Aufgaben wieder im Anschluss an bestimmte, vom Baukünstler geschaffene Räume sucht.

In diesem Sinne ist der «Versuch» Marr's unter allen Umständen höchst verdienstvoll, und wir bedauern es doppelt, dass er nicht gleich so gelungen ist, um zur Nachahmung anzuspornen. Fragen wir nach den Gründen, welche ein volles Gelingen vereitelten, so kommen wir auf das in der Einleitung angeschnittene Thema: Marr ist nach heutigen Begriffen ein vielkönnender Künstler; er hat, zuerst in der Schule Lindenschmit's und dann in der Schule des Naturalismus, ausserordentlich viel gelernt und auf den ihm geläufigen Gebieten Bedeutendes geleistet. Jetzt hat ihn aber die Phantasiekunst gepackt und er ist auch dem grossen Irrthum verfallen, als ob mit dem in seiner Schule erworbenen Können ohne weiteres Symbolik zu machen wäre. Diese Differenz zwischen dem gewollten Ziel und den zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln hat ihm trotz des höchst Lobenswerthen, was sein Werk im Einzelnen bietet, für's Ganze doch den durchschlagenden Erfolg versagt. Wir täuschen uns wohl nicht in der Annahme, dass das beschauende Publikum in seiner Mehrzahl an der ungewohnten Sonne mit den stilisirten Protuberanzen sich stösst und darüber spottet; wir unsererseits würden ihm diese Sonne nicht blos nachsehen, sondern sie als stilisirenden Versuch sogar begrüssen; wir nehmen auch an, dass der Künstler dieser Sonne an dem Bestimmungsort, den er seinem Werke angewiesen denkt, eine ganz bestimmte Rolle ertheilt, wo sie sich in sinnvoller Weise an die Architektur anschliesst; vielleicht ist auch die Ausführung von ihm in besonderem Material, etwa in

glänzendem Metall, gedacht. Aber dass der Künstler glaubt, er könne rings um ein solch dekoratives Effektstück streng nach der realistisch-naturalistischen Schule gemalte Akte — an sich vortrefflich gemalte Akte — anbringen, ohne aus dem Stil und damit aus der Wirkung zu fallen, das ist einer der eklatantesten Beweise, wie wenig klar heute selbst bedeutende Künstler sich darüber sind, was es heisst: von dem, was unsere Kunst in den letzten Jahrzehnten getrieben hat, einen Salto mortale in die «Phantasiekunst» hinüber zu machen.

Und dann noch Eins: Solange unsere Malerei den «Gegenstand» verachtete, kam es auch auf die Logik der Erfindung nicht allzuviel an; wenn man aber symbolisch werden will, dann tritt der Gedanke in sein Recht und duldet nichts Anfechtbares. Ein Ikarus-Gemälde aber, auf welchem die modern naturwissenschaftlich erkannte Sonne den Mittelpunkt bildet, neben welcher aber noch ein Sonnenwagen nach der antiken Vorstellung des vom Aufgang bis zum Niedergang am Himmel hinfahrenden Gestirns figurirt, ist in der That logisch anzufechten. Und der moderne Künstler möge nur nicht glauben, dass die Alten in ihren Mythen unlogisch waren. Wenn er sich in der klassischen Mythologie nochmals Raths erholt, so wird er finden, dass in der Erzählung von Ikarus von einem Sonnenwagen überall keine Rede ist, sondern von der glühenden Sonnenscheibe, welcher Ikarus zu nahe kam und so die mit Wachs angeklebten künstlichen Flügel verlor. Eine andere Sache ist es mit Phaëton, dem Sohn des Helios, der den von feurigen Rossen gezogenen Sonnenwagen mit seiner schwachen Hand nicht zu zügeln vermochte; er fuhr bald nach oben, bald nach unten aus der Bahn und verbrannte den Himmel und die Erde, so dass Zeus ihn mit einem Blitzstrahl aus dem Wagen schleuderte. Diese beiden Mythen sind augenscheinlich — ob absichtlich oder nicht — dem Künstler durcheinander gerathen.

Vorsichtiger ist Alois Delug gewesen. Auch über ihn kam der Drang, ein grosses Werk zu schaffen — sagen wir zunächst einmal ein Werk von grossen räumlichen Dimensionen. Zum Thema wählte er die «Nornen». In gegenständlicher Beziehung ist zunächst interessant, dass, wie aus diesem Titel hervorgeht, der Maler, wohl im Gegensatz zu der öfter dagewesenen Darstellung der «Parzen», seine Phantasie in den Vorstellungskreis der deutsch-nordischen Mythologie zu versetzen versucht hat. Es ist ja bekanntlich ein alter Wunsch unserer Germanisten, dass sich unsere Kunst dieser Stoffe bemächtigen solle. Leute, die in litterarischen und poetischen Dingen sehr feinsinnig, aber trotz Lessing über den Unterschied der dichtenden und der bildenden Kunst nicht völlig klar sind, glauben der letzteren aus diesem «Born» eine wunderbare Neugeburt, einen Aufschwung zu idealer Höhe versprechen zu können. Was aber die bisherigen Versuche uns gebracht haben, das waren Illustrationen zum Richard-Wagner-Theater oder Anlehnungen an die Antike mit einer leichten Aenderung der Frisur in's Modern-Germanische. Dies ist auch gar nicht anders möglich. Die germanisch-nordischen Mythen sind poetisch, nicht plastisch oder malerisch gedacht. Man kann beispielsweise den Riesen Ymir, dessen Blut das Meer, dessen Fleisch die Erde, dessen Knochen die Berge, dessen Hirnschale der Himmel, dessen Augbraunen die Berge sind, nicht in Marmor aushauen; man kann die Esche Yggdrasill, welche die Welt beschattet, nicht malen. Vor Jahren malte einmal Einer die Midgardschlange; das Publikum hielt sie für die — Seeschlange, eine Ausgeburt moderner Zeitungsredaktionen. Die greifbare Gestalt müsste unsere bildende Kunst an jene Gedankengebilde erst herzubringen, und da sie dies bis jetzt nicht vermocht hat, so hält sie sich an die theatralische Feerie oder greift, wenn sie das bessere Theil wählt, hinüber in die antiken Traditionen, die unerschöpflich sind an plastischen und malerischen Idealen. Wenn so die Delug'schen «Nornen» auch nichts anderes geworden sind, als Parzen, in modern stimmungsvoller Beleuchtung, so darf man das dem Künstler um so weniger übel nehmen, als das Nornen-Trio mit dem Schicksalsfaden überhaupt als germanisch-nordische Vorstellung höchst verdächtig und aller Wahrscheinlichkeit nach selbst schon eine alte Anleihe aus der Antike ist.

Lassen wir also Parzen oder Nornen dahingestellt und fragen wir, was Delug malerisch aus dem Stoff gemacht hat? Wie erwähnt, hat er ihn nicht zum erstenmal behandelt. Zieht man frühere bekannte Parzenbilder zum Vergleich heran, so springt der grosse malerische Fortschritt der letzten Zeit in die Augen. Delug nimmt in der heutigen künstlerischen Bewegung die Stellung eines Mittelsmannes ein; auch in dieser Beziehung passt auf ihn das Wort «vorsichtig». Seine Nornen sind kein symbolisches Experiment; er bleibt auf dem Boden seines an den neuen Errungenschaften unserer Malerei reichlich genährten Könnens, aber auch seines jeder Exzentrizität abgeneigten künstlerischen Wollens. Delug ist in erster Linie Stimmungsmaler; auch seine Nornen sind nicht monumentale Malerei,



Sturm im Teufelsmoor

sondern ein Stimmungsbild mit dem Farbthema Grün und Gelb; die «Stimmung», durch die er in erster Linie wirken will, hat er durch eine Dämpfung des Lichts in seinem Sonderkabinett noch zu stärken versucht: augenscheinlich wünscht er dem Werk in solchem Licht eine dauernde Stätte. Für die Nornen ist das «Delugloch» auch offenbar günstig, nicht so sehr für die übrigen von ihm ausgestellten Werke, und das ist schade, denn wir sehen in den beiden Entwürfen «Huldigung der Künste», wenngleich es nur Skizzen in verkleinertem Massstab sind, einen «grösseren» Wurf, als in dem Nornenbild, dem seine Dimensionen gefährlich werden. Man könnte auch hier wieder auf die Erscheinung hinweisen, dass der heutige Künstler immer in der Skizze am erfreulichsten, man möchte fast sagen am «reifsten» ist. Allein wir glauben, Delug wäre auch der Mann, diese Skizzen auszuführen. Wenn ein freundliches Geschick ihm diese Ausführung ermöglichte in völliger künstlerischer Freiheit, ohne Dreinreden von Comité's und dergleichen, an einem dafür geschaffenen Orte, so dürfte man eine wahrhaft künstlerische That erwarten, ein völlig befriedigendes Erzeugniss dieser besonders gearteten Kunst, die, nicht erhaben, aber doch ernst, Lebensfreude ohne Ausgelassenheit, Anmuth mit Würde in vollen Akkorden zum Ausdruck zu bringen vermag. Auch hier würde der Künstler nicht monumental, aber dekorativ im besten Sinne des Wortes sein.

Bei dem Wettbewerb für das neue Stuttgarter Gewerbemuseum, dem die Entwürfe ihre Entstehung verdanken, ist Delug unterlegen, obwohl die übrige Konkurrenz künstlerisch nicht an ihn heranreichte. Das wäre schliesslich nicht bedauerlich, wenn es zu der von uns gewünschten Ausführung an einem Orte käme, wo das Werk dem Ganzen sich besser anpasste, als in dem mit Zierrathen überladenen Neckelmann'schen Prunkbau.

*Hanns Fechner.* Bildniss des Schriftstellers Wilhelm Raabe.

Wir sind über Marr und Delug, entsprechend der ihnen zugetheilten Rolle, ausführlicher gewesen, als wir es bei einer Reihe anderer Künstler des Glaspalastes sein können, die an individueller Kraft den Beiden nicht nachstehen.

Vielleicht bringt uns der Glaspalast im nächsten Jahre eine geschlossene Ausstellung von Werken desjenigen Künstlers, den wir von allen jüngeren, die jetzt mit der Kunstgenossenschaft gehen, für die stärkste Persönlichkeit halten: von Wilhelm Trübner. Seine Beiträge zur heurigen Ausstellung sind da und dort in den Sälen zerstreut; wir führen ihn hier gesondert ein, statt ihn in dem unten folgenden Ueberblick bald an der Spitze der Portraitisten, bald an derjenigen der Landschafter aufzuführen. Sein Frauenbildniss, das ist Kunst aus dem Vollen, ein Stück von quellender Gestaltungskraft, wie man es heutzutage selten trifft, kerngesund, selbständig in Auffassung und Mache. Ebenso ist's mit den Landschaften, die mehr als irgend welche, die man heuer sieht, etwas ganz Persönliches haben: sie sind mit eigenen Augen gesehen, mit Künstleraugen, und hingesetzt mit einer kunstfertigen Hand, die keiner Schwierigkeit aus dem Wege geht, sondern sie, anscheinend spielend, jedenfalls aber siegreich überwindet. Auch über Trübner ist das letzte Wort noch nicht gesprochen; seine Produktion, frisch und ursprünglich schon vor zwei Jahrzehnten, dann unter dem Eindruck mangelnden Verständnisses und mangelnder Anerkennung intermittirend, hat jetzt auf's neue mit Jugendkraft eingesetzt. Die Secessionisten waren es, die zuerst gut machten, was langjährige Verkennung ihm Uebles angethan; er hat sich in seinem Unabhängigkeitstrieb aus ihrer Mitgliedschaft wieder frei gemacht und es ist ein Beweis der guten Intentionen, die jetzt in der Kunstgenossenschaft herrschen, dass sie solchen selbständigen, auf eigenen Füssen stehenden Künstlern ohne Groll die Rückkehr über ihre Schwelle freigiebt.

Wenn man einmal das schmale Bächlein der autochthonen deutschen Kunst der letzten Jahrzehnte, das hoffentlich in der nächsten Generation zu einem breiten Strome anwächst, an seine Quelle zurückverfolgt, dann wird nach unserer Ueberzeugung neben dem Namen Leibl derjenige seines kraftvollsten Mitkämpfers, Wilhelm Trübner, erst den verdienten vollen und hellen Klang erhalten.

Mit Trübner wird jetzt Louis Corinth häufig zusammengenannt, nicht so sehr wegen einer inneren Verwandtschaft, als weil er mit ihm aus der Secession wieder ausgetreten ist. Nicht so reif wie Trübner, gehört er zu den interessantesten Erscheinungen unter den «Unfertigen». Wer seine «Kreuzabnahme» darauf ansieht, was an ihr individuell und originell ist und was nicht, der gewinnt einen lehrreichen Einblick in die augenblicklichen Zustände unserer Kunst. Auf die Frage, was nicht originell ist an dem Bilde, legt sich der Hinweis auf Ed. v. Gebhardt und Böcklin nahe. Insbesondere des letzteren Beweinung aus der vorjährigen Secession steigt vor dem Corinth'schen Bilde machtvoll in der Erinnerung auf; man möchte sagen, ohne das Böcklin'sche Bild wäre das Corinth'sche nicht gemalt worden. Corinth's Muttergottes als Matrone steht in einem directen Verwandtschaftsverhältniss zu dem ergreifenden Haupt jener greisen Maria Böcklin's. Was aber die malerische Ausdrucksweise anlangt, so führt Corinth ganz seine eigene Sprache, freilich keine fertige. Es ist, als ob in seiner Kunst ein unentschiedener Kampf schwankte zwischen Pinsel und Griffel, zwischen Linien- und Tonwirkung. Das Streben nach «Stil» fordert den Sieg der Linie, aber das naturalistische Moment hat noch das Uebergewicht. Der Kopf des Johannes ist in dieser Beziehung besonders charakteristisch. Warum wirkt dieser Kopf komisch und warum wirken die «hässlichen» Köpfe grosser realistischer Meister nicht so? Wir sind weit entfernt, den Künstler ob dieses Johanneskopfes zu tadeln. Er ist ehrlich gemeint und in seiner ungewollten Naivetät werthvoller, als es die geschickte Nachempfindung irgend eines Vorbilds gewesen wäre.



*Frederick Vezin.* Meine Frau und ich.



Im Alpenvorlande

Aber wir sehen auch hier wieder: Vom Naturalismus zur Stilkunst hinüber ist der Weg so einfach nicht.

Es wäre da noch manches Beispiel anzuziehen, z. B. Eckmann mit seinen Lebensaltern, Dasio, und besonders der reichbegabte Carl Strathmann, der vielleicht unter allen Jüngeren das meiste Zeug zum Symboliker hat, wenn er nur einmal ernsthaft anfassen wollte. Ein besonderes Wort verdient jedenfalls Fritz Boehle und sein «Ritter». Auch dieses Bild werden Viele komisch finden, Andere gesucht archaistisch. Boehle selbst hat jedenfalls mit seinem Ritter keinen Scherz beabsichtigt, sondern es ist ihm völlig Ernst damit, in Anknüpfung an Dürer jenen Weg zur Stilkunst zu finden. Wir sehen in Boehle den Vertreter einer ganzen Gruppe, deren Gliedern man theils im Glaspalast, theils in der Secession begegnet. Ihr gemeinsames Streben ist, bei der alten deutschen Kunst die Kraft zu neuem Schaffen zu holen. Von der klassizistischen Zeit bis zur jetzigen Bewegung begegnen wir in allen Künstlergenerationen Einzelnen und ganzen Gruppen, die diesen Weg einschlagen; und es zeigt sich auch da wieder, dass der Schein, als ob zwischen dem Heute und dem Gestern alle Fäden abgerissen wären, ein falscher ist: die Verbindung der jüngsten Dürerfreunde mit Wilhelm Diez und seiner Schule ist sogar ganz direkt nachzuweisen. Aber allerdings: der Anlauf, den die Heutigen nehmen, ist wieder anders gerichtet, und es ist nicht ausgeschlossen, dass er zu einer umfassenderen Eroberung führt, als die früheren. Diese Eroberung wird nicht mit dem Pinsel gemacht werden, sondern mit dem Griffel, und der — gemalte — «Ritter» Boehle's ist daher weder das bezeichnendste, noch das gelungendste Stück, auf das man jetzt für diese Bestrebungen hinweisen kann. Will man sie an der Quelle auf ihre Lebensfähigkeit und Gesundheit prüfen, so muss man hinübergehen in die Schwarzweiss-Ausstellung des Glaspalastes.

Das führt uns nun freilich auf ein Kapitel, das wir nicht in den Rahmen dieser Berichte gezogen haben; nicht weil es uns zu unwichtig erscheint, sondern weil es sich da um Fragen handelt, die man nicht gelegentlich der Berichterstattung über eine Ausstellung nebenbei erörtern kann. Bis zur Stunde ist allerdings für die Mehrzahl der Künstler und des Publikums die Handzeichnung und was an künstlerischer Hantirung mit ihr zusammenhängt — in erster Linie die Radirung mit ihrer reichen Ausgestaltung von modernen Techniken — eine abgelegene Provinz, ein Appendikel. Aber hier ist der Heimatgrund der Stilkunst, der Symbolik. Hier muss die letztere kräftig wurzeln, oder wir werden sie überhaupt nicht haben. Die englischen Neu-Stilisten haben uns in den letzten Jahren ein Licht darüber aufgesteckt. Eine originelle zeichnerische Handschrift, das ist's, was unsere jungen Stilkünstler zu allererst sich erwerben müssen. Sind sie darin Stümper, so werden sie mit der fabelhaftesten Pinselgewandtheit und der farben- und tönereichsten Palette der strengen Muse nicht beikommen. Das Verständniss hiefür bahnt sich bei uns erst an, ist aber doch in sichtbarem Fortschreiten begriffen: Während man in der vorjährigen Schwarzweiss-Ausstellung des Glaspalastes noch den Eindruck hatte, als ob brave Zeichenlehrer sich da ein Rendez-vous gegeben hätten, dringt heuer da und dort künstlerischer Geist, originelle Kraft hervor, leuchtet manch' freudiger Hoffnungsschimmer von den schwarzweissen Tafeln.

Unsere alten deutschen Meister werden dem Kunstjünger auf diesem Wege immer treffliche Führer sein: aber die Vorgänge warnen, sich ihnen einseitig anzuvertrauen. Wenn wir es nicht weiterbringen, als sie mit jener obenhinstreifenden Fertigkeit, die auch unserem ganzen Kunstgewerbe eigen ist, nachzuahmen, so können wir uns die ganze Mühe sparen. Denn dann wird der Kenner doch immer die Originale vorziehen. Wir haben jetzt Einige, welche die Alten sehr gut nachmachen (z. B. Josef Sattler); aber nicht in dem, was man auch jetzt wieder so sehr an ihnen bewundert, in der täuschenden Nachahmung, sondern nur in dem, worin sie sich selbständig zeigen, sehen wir eine Gewahr ihrer wirklichen Künstlerschaft, und in dieser Beziehung sind sie uns noch Einiges schuldig.

Diese Selbständigkeit gibt die Nachahmung der Alten so wenig, als die Anlehnung an die im Können überlegenen Modernen des Auslands. Wahre Originalität gibt nur ein unablässiges Studium der Natur. Nur wenn an diesem unveränderlichen Prüfstein die Kunst sich immer wieder auf ihre Wahrheit prüft, kann sie sich vor der Manier bewahren. Die ächte Kunst will niemals mit Fleiss manierirt sein, aber sie ist es des öfteren gewesen, ohne dass sie es gemerkt hat, und sie ist meist durch unverständige Nachahmung dazu gelangt.

Darum sind es immer die Natürlich-Ursprünglichen, die wir unter den neuen Kunsterscheinungen am liebsten begrüssen, darum sehen wir in den «Worpswedern» das Kunstereigniss von 1895.

Wer im deutschen Vaterlande wusste vor vier Monaten etwas von Worpswede? Und wie viele wissen heute etwas davon? Es ist ein Dorf bei Bremen, in der

Provinz Hannover gelegen, wo eine Gesellschaft junger Künstler sich angesiedelt hat, um da vor einer schlichten Natur einem anti-akademischen Studium obzuliegen. Als ihr Führer gilt Carl Vinnen, der in den letzten Ausstellungen der Secession als kraftvoll eigenartiger Landschafter zu Bedeutung gelangt ist. Dass seine Freunde jetzt in corpore im Glaspalast ausstellen, ist auch eines der freundlichen Anzeichen, die möglicherweise den Anfang vom Ende des Künstlerstreits verkünden.




*Olof Jernberg.* Nach dem Regen.

Das Kabinet der Worpsweder ist unstreitig das modernste (d. h. für das grosse Publikum unverständlichste) des Glaspalastes und man könnte daher sagen, es gehöre eigentlich in die Secession. Wir haben es nichtsdestoweniger auch im Glaspalast mit Freuden begrüsst.

Es ist in der That eine räthselhafte Sache, wie so eine neue Erscheinung in der Kunst sich bildet: Man hätte eine Auslese der Münchener Kunstschüler nach Worpswede schicken können, sie wären vielleicht zurückgekommen, wie sie hinkamen. Am Ort allein liegt's nicht. Es müssen besonders glückliche Bedingungen in der Zusammensetzung dieser Malerkolonie vorhanden gewesen sein, dass es ihr gelang, sich an diesem Orte, der bisher für norddeutsche Begriffe von Naturschönheit wahrscheinlich eben so ein Gräuel war, wie Dachau für den süddeutschen Alpenfex und Bädecker-Reisenden, ein Milieu, eine künstlerische Atmosphäre zu schaffen. Von der Nordsee, diesem in der Kunst lange so sterilen Gebiet, weht nun auf einmal ein kräftiges Lüftchen, das den Baum deutscher Kunst in ungeahnter Weise beleben kann. Eine «Clique» ist es augenscheinlich nicht, die sich da angesiedelt hat; es ist viel zu viel Naivität, viel zu wenig Spekulation auf den Markt in ihrer Produktion, als dass dieser Verdacht aufkommen könnte; es ist aber auch keine Schnellbleiche, wo nach einem bewährten Rezept Künstler fabrizirt werden; dafür sind die Erzeugnisse wieder zu herb, zu ungleich. Es giebt strammste Naturalisten, Stimmungsmaler, Farbenpoeten in der Weise Böcklin's und selbst zeichnende Symboliker unter ihnen. Vielversprechende Landschafter sind Modersohn und Overbeck; Mackensen unternimmt bereits grosse Aufgaben als Figurenmaler und Sittenschilderer, Vogeler zeigt eine feine lyrische Ader und gehört mit dem nur in der Schwarzweissausstellung vertretenen Hans am Ende zu der kleinen Gruppe jüngerer deutscher Künstler, die sich des Wegs bewusst zu sein scheinen, den eine symbolische Kunst einschlagen muss.

Vielleicht erneuert sich jetzt in Worpswede der Vorgang, der zu Ende der achtziger Jahre das verachtete Dachau zu einem Ort gemacht hat, von welchem die Kunstgeschichte sprechen wird. Lange schien in norddeutschen Ländern der Kunsttrieb erstorben; er schlummerte aber nur, und wenn jetzt insbesondere im Nordwesten, von dessen alter Kunstbegabung Hildesheim, Lübeck, Bremen, Lüneburg und andere Stätten deutscher Kunst zeugen, der Drang zu künstlerischem Schaffen wieder so mächtig sich regt, dass die dortigen Jünger der Kunst sich nicht mehr begnügen wollen, nach Düsseldorf und München zu pilgern, sondern eigene künstlerische Heerde in der Heimath zu gründen sich anschicken, so eröffnet sich da eine Perspektive, die für die Zukunft der deutschen Kunst von ganz anderer Bedeutung werden kann, als wenn man etwa in Berlin zum so und sovielten Male beschliesst, man wolle jetzt eine Kunststadt werden. Wir haben diesen Gedanken schon in der Einleitung angedeutet; wenn wir an jener Stelle von Hamburg sprachen, so schwebte uns neben den zielbewussten Bestrebungen, die dort für die Kunst gemacht werden, ganz besonders auch die benachbarte Kolonie Worpswede hervor, die so frohe Hoffnungen erwecken darf.

Nur ist alles das noch nicht reif und auch diese das kräftigste Leben versprechende Erscheinung vermag

den Eindruck des Unfertigen, den das Gesammtbild unserer Kunst heute macht, nur zu verstärken. Das sollte man nicht übersehen.

Die Jury des Glaspalastes hat eines der Worpsweder Werke bereits prämiirt, allerdings nicht weil es das beste, sondern vielleicht, weil es das der Konvention am ehesten zusagende ist; in der Presse aber werden die Worpsweder sammt und sonders bereits mit Komplimenten, denen nicht immer ein sichtliches Verständniss zu Grunde liegt, überschüttet. Und hier sehen wir eine Gefahr: Soll denn schon wieder durch täppisches Zufahren ein guter Ansatz vernichtet werden? Muss der heutige Reklamestil, der aus einer Knospe gleich eine Blüthe und aus einer Blüthe eine reife Frucht macht, selbst da, wo er nicht einmal bestellt ist, sich aufdrängen und durch den Dégout, den er jedem ehrlichen Empfinden einflösst, seine verheerende Wirkung anrichten? Die Erfahrung der letzten Jahrzehnte lehrt, dass es dem jungen Künstler weit besser bekommt, wenn ihn der Unverstand der Menge anblöckt, ohne dass nebenbei überschwängliche Bewunderer ihn in den Himmel heben. Das Schlimmste, was ihm passiren kann, ist, dass er sich für ein verkanntes Genie hält, wenn er zwar wohl auf das Adjektiv, nicht aber auf das Substantiv Anspruch hat.

Also: man lasse die Worpsweder machen und störe sie nicht auf, so lange sie brüten.

* * *



*Heinrich Schlitt.* Schwimmschule.



Damit sind wir den in's Auge fallenden Erscheinungen der werdenden, sich entwickelnden Kunst in der Hauptsache gerecht geworden. Das Gute, was der Glaspalast enthält, ist aber damit nicht erschöpft. Eine grosse Zahl von künstlerisch werthvollen Arbeiten steckt ausserdem in seinen Sälen; sie treten dominirender, als in den Vorjahren, aus der Menge der anständigen Mittelleistungen hervor, welch' letztere, wie es wohl vorläufig nicht anders sein kann, die breite Folie in den Glaspalast-Ausstellungen abgeben. Aus den anfangs

excessiven und zum Theil ungeschlachten Versuchen, die der deutschen Malerei die Errungenschaften des Impressionismus, und was mit ihm zusammenhängt, zuführten, ist mit den Jahren auch bei uns eine abgeklärte Kunst hervorgegangen, welche diese Errungenschaften in einer massvollen Weise auszunützen weiss und deren Erzeugnisse geeignet sind, auch die Anhänger des Alten mit dem Neuen in der Kunst zu versöhnen, vielmehr sie unbemerkt zu der Genussfähigkeit für die modernen malerischen Empfindungen hinüberzuleiten.

Eine wichtige Rolle spielen hierin die Düsseldorfer. Jedoch muss man bei ihnen die Historienmaler und die Landschafter auseinanderhalten. Jene, die Konservativen, sind als die letzten Ausläufer der Historienmalerei, wie sie um die Mitte des Jahrhunderts blühte, zu betrachten; sie halten an der Betonung des Gegenständlichen im alten Sinne fest und haben nur Weniges von den modernen Malweisen aufgenommen. Mit einigen Berlinern zusammengenommen repräsentiren sie die offizielle Kunst des preussischen Staats und stellen u. a. auch das unentbehrliche Kontingent der Schlachtenmaler. Hugo Vogel (mit seiner Allegorie der «Industrie») und Rudolf Eichstädt («Blücher») von den Berlinern, Friedrich Klein-Chevalier («Agrippina»), Otto Heichert («Körner»), Th. Rocholl («Nachzügler») von den Düsseldorfern vertreten diese Kunst, von der das Obengesagte gilt, dass die in den heutigen Strömungen Stehenden vielleicht ungerechter gegen sie sind, als eine spätere Zeit sein wird. Einen Uebergang zu moderneren Auffassungen bilden Brütt und der jüngst verstorbene Bockelmann, Arthur Kampf, Alex. Frenz, Willy Spatz, Pohle u. a. Bedeutendes leistet diese Düsseldorfer Künstlergruppe nicht selten im Portrait; was aber ihre eigentliche Domäne, das Historienbild, betrifft, so ist es eine bemerkenswerthe Erscheinung, dass im heurigen Glaspalast das beste und lebensvollste Bild dieser in München fast ausgestorbenen und in der Secession gar nicht mehr vertretenen Gattung trotzdem von einem Münchener stammt, dem Einzigen, der heuer von dort eine Historie ausgestellt hat: Gabriel Hackl mit seinem Carl Boromäus.



*Gilbert von Canal.* Rosscastle.

Etwas anderes ist es mit den Düsseldorfer Landschaftern, die nicht blos für die Ausstellungen des Glaspalastes, sondern für die jüngere deutsche Kunst überhaupt ein wichtiges und höchst werthvolles Glied bilden. Auch sie charakterisirt ein gewisses Mass-



halten; die Düsseldorfer «Secession» ist nie so revolutionär gewesen, wie die Münchener; man sieht an ihr eine stetige, nicht eine sprunghafte Fortentwicklung. Von wesentlichem Einfluss ist von jeher für die Düsseldorfer Kunst die Nähe Hollands gewesen. Bilder, wie z. B. Jernberg's «Nach dem Regen» kann man mitten unter die besten Niederländer hängen. Die Namen Munthe, Liesegang, Oeder, Canal haben längst einen guten Klang und verdienen ihn; das ist eine solide, treffliche Kunst, die, ohne sensationell zu wirken, in enger Berührung mit der Natur sich stets frisch erhält und dabei, was wir besonders hochschätzen, gut deutsch auf deutschem Boden bleibt. Malen sie bei ihrer starken Produktivität nicht immer gleichwerthig, so malen sie doch zuweilen überraschend gut, wie heuer z. B. Oeder mit seiner «Niederrheinischen Landschaft» beweist. Auch der Nachwuchs ist vortrefflich; so hat A. Henke heuer ein Waldinneres ausgestellt, wie man kaum je ein besseres bei uns gesehen hat, und Georg Macco eine Hochgebirgslandschaft, welche zeigt, dass die Schönheit des Gebirges für den Maler noch lange nicht abgethan ist, wenn auch jüngstens in begreiflicher Reaktion gegen eine Naturanschauung, die nur im Gebirge die Schönheit finden wollte, eine merkliche Abkehr von diesen viel ausgebeuteten landschaftlichen Themen eingetreten ist.



*Louis Corinth.* Kreuzabnahme.

Trotz der gediegenen Eigenschaften der Düsseldorfer ist aber nicht zu bestreiten, dass der Pulsschlag des künstlerischen Schaffens in München noch ein kräftigerer, die Anstrengung des Einzelnen eine nervösere ist. Das tritt heuer nicht blos in der Secession, sondern auch im Glaspalast zu Tag. Was speciell die Münchener Landschaft betrifft, so kann sie sich heute zu jeder internationalen Konkurrenz stellen. Das intime Naturstudium der letzten Jahrzehnte hat reiche Früchte getragen; noch nie war in unseren landschaftlichen Darstellungen so viel individuelle Kraft in Anschauung und Auffassung des Wirklichkeitsbildes, soviel wahrhaft künstlerisches Empfinden. Aus dem Vielen, was auf diesem Gebiete heuer geboten wird, eine gerechte Auslese zu treffen, ist für den, der nur aus der Erinnerung einer mehrtägigen Anschauung schreibt, unmöglich. Da ist z. B. eine Landschaft von Hugo Burgel, «Im Alpenvorlande», die in liebevoller Weise an Altmünchener Kunst anklingt, so dass man auf den ersten Blick glauben möchte, sie stamme vom alten Schleich, und die doch mit ganz modernem Können gemalt ist. Wie ganz anders ist dann wieder die Auffassung eines Fritz Bär in seiner kraftvoll charakterisirten Baumlandschaft, eines Franz Roubaud in seinem kaukasischen Flussbild, eines Charles Palmié, oder um einen bisher unbekannten Namen herauszugreifen: eines Le Suire mit seiner duftigen Herbstlandschaft: überall eigenes Sehen, künstlerische Persönlichkeit.

Charakteristisch für den modernen Maler ist die Verschmelzung der Landschaft mit der Menschendarstellung, der Uebergang der landschaftlichen Auffassung in das Gebiet, das man bisher mit «Genre» bezeichnete, ja bis hinein ins «Portrait». Welch eine Veranderung hat der malerische Begriff des «Hintergrunds» auf dem Figurenbilde in den letzten Jahrzehnten erfahren! Man denke sich z. B. ein Genrebild der alten Gattung: Eine Mutter an der Wiege sitzend. Was für eine untergeordnete Rolle hätte da das «Interieur» gespielt! Und nun sehe man die Wiege von Carl Blos; wie ist da alles aufeinander gestimmt, wie wichtig ist bis aufs Kleine hinaus die Beziehung zwischen lebender Figur und Umgebung! Dabei ist das Bild kein Experiment,

sondern wirklich reife, abgeklärte Kunst. Freilich müssen wir bescheidener Weise gestehen, dass die deutschen Maler in dieser intimen Darstellung des Häuslichen ihren nordischen Vettern, den Dänen insbesondere, den Vorgang gelassen haben.

Von Vertretern dieses modernen, sagen wir landschaftlichen Genres greifen wir nur noch einige Namen heraus: den Stuttgarter Hermann Block mit seinem zarten, volksliedmässigen Schäfer am Abend, Paul Rieth mit seinem an Bastien Lepage erinnernden Dämmerungsbilde, den kraftvollen Friedrich Keller, ebenfalls einen Stuttgarter, Schuster-Woldan, Matiegzeck u. A.

Aber auch da, wo man deutlich an das beim grossen Publikum bis heute noch so sehr geliebte «Genrebild» alter Art gemahnt wird (das, wie die «Historie» für die Kunstübung unseres Jahrhunderts immer eine charakteristische Erscheinung bleiben wird), ist ein günstiger Einfluss der modernen Darstellungsmittel in Bezug auf Licht und Luft, Ton und Farbe unverkennbar. Erdtelt's «Im Lampenschein», Lübbe's «Eingeschlafen» sind keine modernen Bilder im engeren Sinne; aber das malerische Problem ist in einer Weise studirt, wie man das in der früheren Zeit, wo das Gegenständliche die Hauptsache war, nicht kannte; und auf die Gefahr hin, von den strikten Anbetern des Neuen für geschmacklos erklärt zu werden, bekennen wir, an des Salzburgers Ritzberger «Dämmerstunde» trotz der glatten Malerei eine aufrichtige Freude gehabt zu haben. Solch reizende Mädchenköpfe zu malen ist doch auch «Kunst» und wird es bleiben. Nicht aber, dass man aus diesem Bekenntniss eine Vertheidigung all der Süssigkeiten herauslese, die heutzutage aufgetischt werden; wir zollen diesen Bildern unsere Anerkennung, weil sie trotz ihres Anklangs an die konventionelle Art ein künstlerisches Air haben, und wir nehmen uns heraus, Unmodernes zu loben, weil wir der Knechtschaft der Mode aus Liebe zur Kunst widerstreben.

Das deutsche Genrebild hat in seiner Blüthezeit insbesondere Eines gepflegt: Den Humor, und zwar einen Humor wie er weder in der Kunst der Franzosen, noch der Niederländer, noch der Skandinavier zu finden ist. Es war das etwas spezifisch Deutsches und wir haben Klassisches darin hervorgebracht: Von Moritz Schwind und Spitzweg bis zu Grützner. Freilich ist nicht zu leugnen, dass auch unendlich viel Läppisches, Kindisches in dieser Richtung produziert wurde, und es ist deshalb nicht zu wundern, dass, als die Reaktion der gegenstandslosen Malerei gekommen war, eine Zeitlang auch der Humor als ein verdächtiger Geselle erschien und aus den Ateliers der künstlerischen Jugend verbannt wurde. Jetzt tauchen auch die Humoristen wieder auf; man hat eingesehen, dass, wenn es dem Künstler freisteht zu malen, was er will, ihn erst recht nichts hindern kann, einen lustigen Einfall zu malen, so, wie dies etwa Heinrich Schlitt mit seiner Schwimmschule gethan hat. Aber allerdings — und dafür ist das Schlitt'sche Bild ein gutes Beispiel: Die Lustigkeit muss in der Malerei stecken, sie darf nicht von einer Anekdote erborgt sein.

Nun noch einige Worte über das Portrait im Glaspalast: Auch auf diesem Gebiete ist der starke Fortschritt in künstlerischer Auffassung unverkennbar. Von den schon bisher erwähnten Künstlern sind ausser Trübner Delug, Blos (Selbstportrait) und Corinth als treffliche Portraitisten zu nennen; unter den Düsseldorfern ragt Arthur Kampf mit einem Mädchenbild hervor; von den Münchenern nennen wir noch Orrin Peck, Alexander Marcks und William Schwill mit einem vortrefflichen Damenbildniss. Auch die Damen sind nicht zu verachten: Da ist zum Beispiel eine sehr interessante Portraitstudie von Margarethe Krüger; nicht unerwähnt wollen wir auch lassen, dass die vielberufene Vilma Parlaghi mit einem Portrait des Erzbischofs v. Stablewski vertreten ist, das die Streitfrage, ob Kunst oder Schwindel, denn doch nach der ersteren Richtung hin entscheiden dürfte. — Wird es der Leser übelnehmen, wenn wir — im Unterschied zum Thierstück — auch ein Thierportrait gelten lassen? Bilder wie Walther Thor's «Darf ich mit» sprechen eine zu deutliche Sprache. Es ist wahrlich nicht das schlechteste Zeichen für den Kulturmenschen von heute, dass er für das mit ihm lebende Thier ein so schönes psychologisches Verständniss zeigt.

*Walter Thor.* Darf ich mit?



Wir kommen zur Sezession.

Sie ist auch heuer, trotzdem der Glaspalast ihr verwandter geworden ist als je, die geschlossenere, vom Konventionellen freier gehaltene, für den, der die Kunst in ihrem Werden beobachten will, interessantere Ausstellung. Andrerseits zeigt auch sie von Jahr zu Jahr ein massvolleres Wesen. Der Schaum legt sich; man fängt an zu übersehen, wo Gehalt bleibt.

Auch die Sezession hat ihre Reifen und Unreifen, ihre Fertigen und Unfertigen, und dieser Unterschied deckt sich keineswegs mit dem zwischen den hochberühmten Namen und den bescheideneren Leuten. Gerade unter den letzteren trifft man die ausgeglichene Kunst der sicheren Könner, die ein so wohlthuendes Gegengewicht bildet gegen das kraftgenialische Wesen der Experimentirer.

Etwas Besonderes ist es mit Arnold Böcklin, dessen Besprechung wir uns auf diese Stelle aufgespart haben. Nicht bloss, dass er nicht Mitglied einer der beiden Münchner Künstlervereinigungen ist, dass vielmehr beide sich bemühen, so viel als möglich von ihm auszustellen, ohne sich auf seine jüngste Produktion zu beschränken; er ist als Künstler überhaupt eine durchaus exzeptionelle Erscheinung. Sein Name ist allerdings jetzt ein Feldgeschrei, er ist Führer einer Mannschaft geworden, die er aber nicht angeworben hat. So gross ehedem die Zahl seiner Spötter, so gross ist heute die Zahl seiner Bewunderer. Dass unter diesen viele sind, die nur eine Mode mitmachen, darüber kann wohl kaum ein Zweifel sein; ebensowenig darüber, dass Böcklin's Name, Böcklin's Lebenswerk jetzt im Streit der Tagesmeinung zu einer Beweisführung herangezogen wird, die etwas parteiisch Gemachtes hat. Wir haben in unseren einleitenden Ausführungen, wo wir auf die «neue Phantasiekunst» zu reden kamen, den Grundsatz betont, dass Stil und Symbolik ihre Heimat in der Linienkunst haben. Wenn man nun freilich Böcklin zum Haupt und Schöpfer dieser Phantasiekunst macht, so scheint dieser Grundsatz ad absurdum geführt; denn Böcklin ist Maler, nicht Zeichner. Aber eben darum ist diese Einreihung Böcklin's in eine moderne Richtung, die aus der Reaktion gegen den Impressionismus begriffen sein will, falsch. Böcklin ist heute derselbe, der er vor dreissig Jahren war; in die Rolle des Fahnenträgers der Pan-Gesellschaft lässt sich seine künstlerische Erscheinung nimmermehr hineinzwängen.

*Hans Anetsberger.* Bildniss.

Böcklin's Kunst hat etwas Elementares; sie ist gewaltig, aber auch gewaltthätig; durchaus eigenartig, aber auch eigensinnig; klassisch und wieder barok. Man kann seine Werke nicht kritisieren, wie die eines beliebigen Anderen. Einwandfrei nach den «Regeln» der Kunst sind sie selten, vielleicht nie; ein ästhetisch wohlerzogener Geschmack wird immer etwas an ihnen auszusetzen haben. Auch seine Produktion hat eine auf- und absteigende Kurve; bald wiegt das Grosse, schlechthin Bedeutsame vor, bald das Bizarre, zum Widerspruch Herausfordernde. Ein Vergleich mit Shakespeare liegt nahe, den man auch aus seiner Ganzheit verstehen muss. Wem die Grösse des Lear, des Hamlet aufgegangen ist, der versteht auch den Caliban; aber wahres Verständniss wird nie sich herbeilassen, auch die zotigen Wortwitze und die rüpelhaften Konversationen der Nachtwächter und Landsknechte, mit denen der Dichter der Mode seiner Zeit opfert, als Geniestücke zu bewundern, bloss deswegen, weil sie im Shakespeare stehen. So ist's mutatis mutandis auch mit Böcklin; und das subjektive Empfinden hat dabei einen weiten Spielraum: dem Einen ist der derbe Schweizer gerade sympathisch, der Andere schlägt die Hände über dem Kopf zusammen, dass der Künstler des «Schlosses am Meer» auch der Urheber des «Bacchanale» und der «Susanna

im Bade» sein soll. Die planlose Bewunderung übersieht namentlich auch, dass in Böcklin ein starker Satiriker steckt. Es giebt beispielsweise ein Werk von ihm, wo ein blauer Ritter eine blöde Maid von einem schauderhaften Drachen errettet; was Böcklin wohl für sich denken mag, wenn dieses Stück heute für das non plus ultra hoher Stilkunst ausgerufen wird? Auch mit den Böcklin'schen «Farbenwundern» ist es eine eigene Sache; er war schon ein grosser Kolorist zur Zeit, als man braune Sauce, und hernach, als man kreidige Spitalwände malte; da hat ihn der Aerger wohl manchmal dazugeführt, rothe, blaue und gelbe Flecken nebeneinanderzusetzen, dass den Leuten die Augen übergehen sollten. Ein Evangelium des Geschmacks sollten diese Sachen aber nicht sein.

Nach dem Gesagten dürfen wir auf eine Einzelbeschreibung der heuer ausgestellten aus verschiedenen Zeiten stammenden Werke Böcklin's verzichten. Wessen Gefühl der Kunst Böcklin's ferner steht, der wird den Zentaurenkampf im Glaspalast am meisten goutiren, wird bei der Venus genitrix und der Nacht sich an den Anblick erst gewöhnen müssen. Man betrachte aber diese Werke in ihren einzelnen Theilen, so auf dem Venus-Triptych die beiden Seitengruppen, auf der Nacht die prachtvolle Landschaft; man vergegenwärtige sich, wie auf dem Odysseus-Kalypso-Bilde die stille Klage, das Heimweh, das Gefühl des Verschmähtwerdens so einfach und zwingend zum Ausdruck gebracht ist, und man wird sich dem Eindruck nicht entziehen können, dass man hier einen durchaus originalen, nur an ihm selbst zu messenden, nur aus seinem eigenen Wesen heraus zu verstehenden Künstlergeist vor sich hat.

Böcklin ist Maler, Franz Stuck ist Zeichner; das ist der grosse Unterschied, den man so vielfach übersieht und der in so einfacher Weise aufklärt, warum der Jüngere nicht schlechthin als Schüler und Nachahmer genommen werden kann, bloss deswegen, weil er die Vorliebe für den Zentaurenspuk mit ihm theilt. Die ersten Proben, die Stuck von seiner Kunst gegeben hat, sind zeichnerische Entwürfe gewesen; hier wurzelt bis heute seine Kraft. Ein für einen modernen deutschen Künstler ganz ungewöhnliches, natürliches, angeborenes Gefühl für die Form hat ihm von Anfang an die Freiheit gegeben, Maler, Bildhauer oder Verfertiger von sogenannten «kunstgewerblichen» Erzeugnissen zu sein. Das Letztere gilt ja bei der Menge nicht für volle Kunst; wir unsererseits sind der Meinung, dass heutzutage die Herstellung eines annehmbaren Oelbilds in Goldrahmen weit weniger eines selbstständigen Künstlers bedarf, als die Erfindung einer gefälligen Form für einen neuen Gebrauchsgegenstand. Wir gehen auf dieses Thema, obwohl es nach Predigern in der Wüste schreit, hier nicht näher ein und konstatiren bloss, dass die grossen Hoffnungen, die auf Franz Stuck gesetzt werden, gerade in dieser seiner Begabung begründet sind, die ihn in den Stand setzt, als erster Pionier die Brücke zu einem Uebergang von der isolirten Staffeleikunst zu einer Kunst zu schlagen, die ein Stück vom täglichen Brot des Volkes werden soll.

An dieser Stelle haben wir es mit Franz Stuck dem Maler zu thun. Auch er ist heute einer Bewunderung ausgesetzt, die gefährlich für ihn werden kann. Die Anbeter unterscheiden nicht mehr zwischen ernstem Schaffen und gefälligem Spiel. Wie Lenbach, so liebt Stuck es z. B., mit der flüchtigen Darstellung schöner Frauenköpfe zu tändeln. Das haben grosse Meister zu allen Zeiten gethan. Wenn nun aber die beiden zeitgenössischen Künstler sehen, wie dies ihr Spiel von der «Kritik» mitunter auch wie allerhöchste Kunstleistung behandelt wird, so werden sie ein Augurenlächeln nicht unterdrücken können. Merkwürdig ist auch die da und dort auftretende sittliche Entrüstung über die Stuck'schen Bilder. Sie hat insbesondere in einem grossen Wiener Blatt, das einst für Makart Feuer und Flamme war, einen grotesken Ausdruck gefunden. Und Makart ist doch so viel ungesunder — sagen wir's beim rechten Wort: so viel geiler gewesen, als der freilich stark ausgelassene, aber gesund sinnliche Stuck. Was soll man zu der Behauptung sagen: so unsittlich sei die Kunst noch niemals gewesen? Haben denn die Herren sich die Künstler der Renaissance, die Niederländer, die Franzosen bis David niemals angesehen? Von der Antike ganz zu schweigen. Die sogenannte Wohlanständigkeit, wie sie der Philister und der Pietist verlangt, ist Episode in der Kunst, und man kann fast immer sagen: traurige Episode. Unsere Nazarener und Cornelianer waren in dieser Beziehung tadellos; das puritanische England hat sogar heute grosse Künstler, die man in Töchterinstituten verehren darf — aber im grossen Ganzen lehrt die Kunstgeschichte, dass die Geschlechtslosigkeit der Kunst nicht zuträglich ist.

Franz Stuck's heuriges Hauptbild ist die Sphynx. Zufällig kam uns dieser Tage ein Bild aus den 70er Jahren zu Gesicht: «Junger Dichter und Sphinx», mit

ganz demselben Motiv: Die Sphinx auf einem Steinsockel lagernd, den Jüngling an ihre Brüste drückend, küssend und mit den Tatzen umfangend — aber welch ein Unterschied zwischen diesem Bilde und dem Stuck'schen! Dort zierliche Nippfiguren, hier welch ein Leben! Diese hervorquellenden Brüste, dieser das ganze Dasein einschlürfende Kuss, das Knacken der Knochen unter den eingeschlagenen Pranken, welch grausame Wollust! Das ist der sinnliche Stuck; so ist er auch auf seinen anderen Bildern, den «Zentauren mit den Nymphen» und den «Rivalen». Mag man dies und jenes tadeln: es ist Naturkraft drin, grosses künstlerisches Können und Gestalten.

Von Fritz v. Uhde haben wir leider die «Grabtragung» nicht mehr gesehen; wir müssen uns an seine drei anderen Bilder halten: Den «heiligen Abend», die «Könige aus dem Morgenland» und die «Würfler um Christi Rock.» Von Uhde gilt, was wir von Lenbach gesagt haben: Man darf ihn nicht nach den Zufälligkeiten einer Jahresausstellung beurtheilen. Heuer finden wir ihn auf der Suche nach neuen Pfaden. Der «heilige Abend», eine Variante des «Schweren Gangs», zeigt ihn ganz auf der Höhe jener Schöpfungen, mit denen er als grosser Meister in die Kunstgeschichte eingeht und über welche wir dem Leser nichts Neues zu sagen haben. Wir möchten nicht, dass Uhde diesen Boden, wo er so ganz auf dem Eigenen steht, dauernd verliesse, vollends jetzt, wo diese seine Kunst anfängt, in das fühlende Verständniss des Volkes einzugehen. Wir verstehen aber auch nicht, wie man es dem Künstler verübeln mag, wenn seine nicht rastende Thatkraft das Bedürfniss fühlt, neuen Problemen sich zuzuwenden. Er ist doch nicht verpflichtet, nie mehr ein anderes Bild zu malen, als ein solches, das man auf den ersten Blick als einen Uhde erkennt. Wenn er jetzt mit den drei Königen einen Recognoscirungsritt ins romantische Land unternimmt und in den Würflern die Probe macht, in wie weit sein Naturalismus eine Annäherung an den seines grossen Vorgängers Caravaggio verträgt, dessen Heiligenbilder einst auch von der Priesterschaft zurückgewiesen wurden, so mag man wohl konstatiren, dass Uhde sich damit aus der Reihe der Reifen und Fertigen in diejenige der Experimentirer zurück begibt; aber eben darum ziemt sich einem Künstler wie ihm gegenüber nicht vorschnelles Absprechen sondern: Abwarten, was daraus entsteht.

Einer der am meisten genannten Sezessionisten ist heuer Julius Exter; aus seinem Charfreitag hat man den «clou» der Sezession gemacht. Das ist, wie wir bei Marr und Delug gezeigt haben, nicht ohne weiters ein Vortheil für den Künstler und sein Werk. Wenn irgend Einer, so hat Exter von Anfang seines Schaffens an zu den Experimentirern gehört; es war eine gewisse Heimathlosigkeit in seiner zudem sehr ungleichwerthigen Produktion. Ernsthafter jedoch, bedeutender, selbstständiger, deutscher ist er niemals aufgetreten, als heuer. Und darum ist es schade, dass in die Anerkennung seiner fortschreitenden Konsolidirung als künstlerischer Persönlichkeit doch zugleich ein Protest sich mischen muss gegen eine Lobpreisung, als ob in dem Exter'schen «Charfreitag» das Ziel und Ende der «sezessionistischen» Kunst zu erblicken wäre. An den Versprechungen, welche uns die Sezession als Führerin der künstlerischen deutschen Jugend für die Zukunft unserer Kunst gemacht hat, ist das Exter'sche Bild, gleichwie die ganze heuer in der Prinzregentenstrasse vereinigte Produktion, eine sehr annehmbare Abschlagszahlung, welche den Credit dieser Künstlervereinigung auf's Neue zu stärken geeignet ist; aber eingelöst sind die Versprechungen damit noch lange nicht, so billig geben wir die Herren nicht los.

Wir verweisen auf das, was wir im Eingang unsers Berichts von dem dem ganzen modernen Kunstschaffen anhaftenden Zug des Unfertigen, nervös Ueberhasteten gesagt haben, wofür der Einzelne nur in seinem Theil verantwortlich zu machen ist. Und so gestehen wir, dass wir auch vor dem Exter'schen Bilde auf die Frage, was diese Kunst eigentlich will und mit welchen Mitteln sie es will, keine befriedigende Antwort gefunden haben. Gewiss: diese bayerischen Bauernfrauen sind vortrefflich erfasst, das ist ein getreues Bild bajuvarisch bäuerlicher Frömmigkeit. Soweit wir uns an diese Hauptfiguren des Bildes halten, stehen wir einem gesunden Naturalismus gegenüber, wie wir ihn bei Exter bisher nicht gesehen haben. Das wäre an sich eine Leistung, allen Ruhmes werth. Aber Exter hat etwas anderes gewollt: malerisch nicht eine Naturabschrift, sondern ein Stimmungsbild von jener Art, die man jetzt mit der Sprache der Musik eine Farbensymphonie zu nennen pflegt. — Thema: violett und Silber —; sodann aber über die rein malerischen Zwecke hinaus einen gedanklichen Inhalt: Symbolik, Mystik. So wird nun aus der Darstellung der betenden Weiber zunächst ein Dämmerungsbild auf freiem Felde, aus den nächtlichen Schatten taucht, spiri-

tistisch, die strahlende Od-Erscheinung des Gekreuzigten, und zu beiden Seiten des in silberne Säulen gefassten Mittelbildes nimmt die freie Phantasiekunst ihren Flug empor zu lichten Engelshöhen. Ob sich das alles wirklich zu einem Ganzen zusammenfügt, in der malerischen Komposition und in der gedanklichen Symbolik? Wir vermögen die Frage nicht zu bejahen, wiederholen vielmehr, was wir an Beispielen aus dem Glaspalast gezeigt: Wenn dieser Kunst der Gegenstand nicht mehr gleichgiltig ist, wenn sie den hohen Flug nimmt und die Höhen und Tiefen der Menschheit erfassen will, dann muss der Gedanke, den sie künstlerisch gestaltet, ein rundes glattes Facit geben, es darf kein Rechenfehler dabei sein. Und wenn sie symbolisch sein will, so darf das Kleinste nicht ein Zufälliges sein, das da sein könnte oder auch nicht, es muss alles Beziehung, Bedeutung haben. Das Problem, ein realistisch gemaltes Mittelbild mit g e m a l t e r Symbolik einzuschliessen und zu umrahmen, hat auch andere schon beschäftigt; wir haben es bisher für lösbar gehalten, obwohl wir uns fragen, ob nicht das Umgekehrte, Symbolik mit naturalistischer Umrahmung, das Sinnvollere ist, zumal der Rahmen selbst das Greifbare, Plastische natürlicher Weise fordert. Aber zugegeben, dass es Exter hätte gelingen können, den Widerspruch zwischen seinen bayrischen Bäuerinnen und den Walter Crane-Engeln durch die triptychische Theilung in einen wirkungsvollen Kontrast zu verwandeln, so hat er durch den spiritistischen Spuk des Mittelbildes ein drittes Element hereingebracht, das, wenigstens für unser Empfinden, die künstlerische Wahrheit des Ganzen über den Haufen wirft. Wir wollen es trivial ausdrücken: Glaubt irgend Jemand, der das katholische Bauernvolk in Bayern kennt, dass d i e s e Bäuerinnen, wie sie Exter so gut gemalt hat, auf nächtlicher Wiese vor einem spiritistischen Christus still betend verweilen und nicht vielmehr kreischend davonlaufen würden?

Auch bei Exter bestätigt sich uns die Erfahrung der letzten Jahre: Je bescheidener der Schritt ist, den der vom Naturalismus herkommende Künstler zur Gedankenkunst hinüberthut, desto mehr ist Gewähr vorhanden, dass etwas künstlerisch Gediegenes, Unanfechtbares dabei herauskommt. So befriedigt uns schliesslich Exter's «Frühling» mehr, als sein an sich ja bedeutenderer «Charfreitag», weil dort das Wollen mit dem Können, mit den Mitteln der Darstellung mehr im Einklang steht. Eine anmuthige Verschmelzung von Landschaft und Figurenbild zu einer sinnigen Dekoration: das ist so ein bescheidener Schritt; und mehr als das hat Exter mit dem Frühling offenbar nicht gewollt. Darum ist ihm dies auch so wohl gelungen, dass er darin heuer selbst Wilhelm V o l z über ist, auf den wir bisher grosse Stücke gehalten haben.

Was wir nach dem eben Gesagten an den jetzt auf einmal wieder Mode gewordenen Adam- und Eva-Bildern auszusetzen haben, bedarf keiner langen Auseinandersetzung. Alte Meister haben sich an dieses universelle Thema dann herangewagt, wenn sie ihr ganzes Können zusammenzufassen, ihr Bestes zu sagen, ihren grossen Wurf zu thun glaubten. Soll man die heuer ausgestellten Werke von S l e v o g t, F e r e n c z y, P i e t s c h-

*Paul Keller-Reutlingen.* Marktbreit.



Carl Borromaeus.

mann unter diesem Gesichtswinkel kritisiren? Die Genannten werden dies vermuthlich selbst nicht wollen. Slevogt ist ein sehr talentvoller Künstler, wie er das auch mit seiner ausgelassenen, aber ganz geistvoll erfundenen Salome zeigt; aber wir können niemals zugeben, dass zwischen seinen unter dem Rundbogen stehenden Aktstudien und der Vorstellung, die sich nun einmal für die europäischen Kulturvölker an das bildnerische Problem des «Menschenpaars» schlechtweg knüpft, eine zu diesem Titel berechtigende Verwandtschaft vorhanden sei. Darum streift sein Bild bedenklich über jene Grenze, wo der Spass zu Hause ist, ein Gebiet, das gewiss auch dem Künstler offen steht, auf dem er aber geschmackvoller Weise nicht mit den Formen und Mitteln der grossen, ernsthaften Kunst operirt. Aehnliches gilt für die beiden anderen Künstler, von denen Pietschmann für sein anmuthig liebenswürdiges Bild, dem nur die «Grösse» mangelt, mildernde Umstände zu bewilligen sind, während bei Ferenczy daran zu erinnern wäre, dass eine Theorie wie die Darwinische zwar wissenschaftlich höchst interessant und fruchtbar, darum aber doch für die Kunst ganz und gar ungeeignet sein kann, es sei denn, dass Einer künstlerisch einen Neugewinn aus ihr zöge. Das aber ist Ferenczy jedenfalls nicht gelungen. — Der neuerdings aus Berlin nach München übergesiedelte Carl Gussow ist doch gewiss auch kein frostiger Akademiker; wenn er es aber beispielsweise unternimmt, die «Malerei» durch eine Idealfigur zu versinnlichen, dann lässt er den Spass bei Seite und nimmt die Sache so ernst, wie die Kunst selber ist.

Ein anderer junger Künstler, Riemerschmid, hat sich in den letzten Jahren durch stimmungsvolle Landschaften vortheilhaft eingeführt; jetzt hat auch er sich verlocken lassen, symbolisch sein zu wollen, und er glaubt das mit einer gewissen Naivität dadurch erreichen zu können, dass er die Kinderfiguren seines Bildchens mit schwarzen Strichen umzieht. Da hätten wir nun freilich die Linie; aber sie schliesst leider zu wenig Gehalt ein, sie ist äusserlich herangebracht, nicht vom Gebilde gefordert; und so thut der Künstler, der auf seinem Boden ganz Vortreffliches leisten könnte, mit seiner vermeintlichen Symbolik den Schritt — nicht zum Tiefen, Geistvollen, sondern zum Nichtssagenden: statt der Gedankenkunst ein hübsches Blatt für ein Bilderbuch.

Wären wir nicht schon zu wortreich gewesen, so hätten wir über die Neusymboliker in der Sezession und was daran hinstreift, noch Manches zu sagen. So müssen wir uns auf einige Hindeutungen beschränken. Wir halten dafür, dass man eine Landschaft, ein Thierstück, ein Stillleben, auch ein sog. Genrebild «klein» oder «gross» behandeln kann; hier gibt es Modalitäten und Uebergänge aller Art; sobald man aber einmal die Prätension hat, «symbolisch» zu sein, dann gilt nur das Einfach-Grosse. Die Populärsymbolik Ludwig Dettmann's, der Märchenzauber Karl Hartmann's und das durch ein Engelchen in's Imaginäre verpflanzte Genrebild Paul Schröter's sind Concessionen an die augenblicklich herrschende Mode, durch welche der künstlerische Werth dieser Bilder in keiner Weise gehoben wird und die wir desswegen auch nicht anders taxiren können, als die verflossenen Versuche, wo man durch poetisch-literarische Zuthaten den «Geist» der Kunst höher zu bringen glaubte. Wir sind desshalb ganz und gar nicht der Meinung des Kunstkritikers eines grossen rheinischen Blattes, dass das die rechte Art von Symbolik sei, an der ein gesunder Geschmack seine Freude habe.

Bei den ausländischen Symbolikern, welche heuer Gäste der Sezession sind, trifft man solche Halbheiten



*Ferd. Max Bredt.* Verklungene Lieder.

nicht; einzelne derselben sind sogar so tief, dass man sie einfach nicht versteht. Der Unübertreffliche in dieser Beziehung ist der Belgier Fernand Khnopff mit seinem «blauen Flügel». Verständlicher ist schon sein Landsmann Leempoels. Sein — gar nicht symbolisches — Doppelportrait «Freundschaft» sagt uns, dass er das Gegentheil von einem modernen Maler sein will, und so muss man auch «das Schicksal und die Menschheit» als eine Merkwürdigkeit nehmen, die unserm Verständniss viel näher kommt, wenn wir uns an Leempoels' vor 300 Jahren verstorbenen Landsmann Höllenbreughel erinnern, als wenn wir uns nach einer modernen Erklärung des Bildes umsehen. Die Gedanken aber, die sich Leempoels gemacht hat, waren jedenfalls gut exercirt, als er diese Hunderte von Händen und im Hintergrund die Symbole der die Menschheit beherrschenden Mächte malte und darüber in starrer Gleichgiltigkeit das unheimliche kugelförmige Haupt des Fatums. Hieher gehört auch der Italiener Segantini, der so gar nicht italienisch ist. Was uns an ihm besonders imponirt, ist die Sicherheit, mit welcher dieser grandiose Naturalist, ohne den Mitteln seiner Kunst etwas Erborgtes beizumischen, in den «Gestalten der Kindsmörderinnen» das gespenstige Grausen in den Einöden des Hochgebirgs hervorzurufen verstanden hat.

* * *

Wie besteht nun aber, diesem neuen Ansturm der Gedankenmalerei gegenüber, jene schlichte Kunst, die aus der pietätvollen Versenkung in die Natur ihr Alles schöpft, die nicht mehr geben will, als sie von da empfängt? Wir denken: gut genug, dass sie den Kopf hoch halten darf. Denn sie empfängt heute mehr, als zuvor, sie ist dem Weben der Natur näher gekommen, sie fühlt ihren Herzschlag, und so gibt sie Leben für Leben. Als vor wenigen Jahren noch dieselben Leute die «spinatgrünen» Wiesen, die Krautgärten u. s. w. zu den Ausstellungen brachten, wer unter ihren Gegnern hätte damals geglaubt, dass diese «Nüchternheitsfanatiker», diese «Hässlichkeitsapostel» zu begeisternden Verkündigern alles Schönen und Holden werden würden, was die Natur ihren Vertrauten zu schauen gibt? Es ist wahr, es ging nicht ohne Einseitigkeit ab, man schwelgte eine Zeit lang darin, dem Publikum das zu zeigen, was ihm nicht gefiel. Ob inzwischen die Künstler sich mehr zu dem Begriff von Naturschönheit, der uns nun einmal, auch durch unsere Dichter, anerzogen ist, zurückbekehrt haben, oder ob ein grösserer Theil des



*Adolf Hölzel.* Sonnige Winterlandschaft.

Publikums so sehen gelernt hat, wie die Künstler sehen? Wahrscheinlich ist von beiden Seiten eine Annäherung erfolgt. Der Künstler verliess vor Jahren das zur Mode gewordene Hochgebirge und vertiefte sich in die Poesie der Ebene; das hat man zuerst nicht verstanden, aber mehr und mehr ging dem Deutschen doch die Ahnung auf, dass er nicht in die Dolomiten oder in's Engadin zu reisen braucht, um «schöne» Natur zu finden, dass er sie rings um sich hat, wenn er nur lernen will, zu sehen. Andererseits fängt der Maler schon wieder an, seine einseitige Vorliebe für die Ebene aufzugeben: die Landschaft wird zusehends wieder hügliger; insbesondere reizt das Problem des in der Tiefe gesehenen Thals. Statt der grellen Mittagssonne, die uns das «Freilicht» gebracht hat, vertieft man sich jetzt in die unergründlichen Reize der Dämmerung. Das musste mit der Steigerung des malerischen Feingefühls kommen: denn die Dämmerung ist die stimmungsvollste Tageszeit unter dem deutschen Himmel. Wenn aber freilich das Dämmerungsbild zu einer gemeinsamen Losung, einer Beute der Mittelmässigkeit würde, so würden wir seiner bald ebenso überdrüssig werden, wie gestern der mittäglichen Krautgärten, wie ehedem der romantischen Sonnenuntergänge.

Greifen wir einige Erscheinungen heraus. Vor etwa zehn Jahren hat man Gustav Schönleber und Ludwig Dill zusammen genannt als die Maler der venezianischen Lagune. Sie sind auch jetzt wieder in der Sezession vereinigt, aber ihr Weg hat sie stark auseinander geführt. Schönleber ist der Konservative; er hat wohl seine Palette an den Tönen der Freilicht-

maler aufgefrischt, aber die liebevolle Ausmalung des Einzelnen, wie sie die gute ältere deutsche Landschaft charakterisirt, hat sich bei ihm eher noch gesteigert; er ist der getreueste Schilderer, den man sich denken kann; seine neuesten Riviera-Bilder verrathen dem Beschauer ein Studium, das sich gar nicht genug thun kann, jedem Fleck im Fels, jedem Gräschen gerecht zu werden. So ziemlich das Gegenstück dazu bildet die heutige Kunst Ludwig Dill's. Er ist unter den deutschen Landschaftern der Klassiker für jene Art, die nur den Duft der farbigen Erscheinung wiedergibt, das Körperliche fast auflöst. In der Lagune von Chioggia, in der Po-Ebene und neuerdings an den Bächen des Dachauer Mooses hat er die Motive für diese zarte, in Tönen schwimmende Kunst gefunden. Seine «Sumpfblumen» haben als Farbgedichte, die, obwohl der Wirklichkeit abgelauscht, wie märchenhafte Träume erscheinen, rasche Berühmtheit erlangt. Etwas Aehnliches gibt er heuer in der Po-Landschaft mit den Silberpappeln, wo der Blick über Blumengefilde und schimmernde Wasser endlos sich dehnt. Hier ist in der That ein Ziel erreicht; eine weitere Verfeinerung dieser Duftmalerei erscheint nicht denkbar.

Auch Wilhelm Keller-Reutlingen hat seine Kunst mehr und mehr poëtisch verklärt. Als er vor zwanzig Jahren in Neapel Veduten malte, liebte er ein kreidiges Licht und schwarzblaue Schatten; jetzt sind seine Bilder von den farbsatten und doch milden und weichen Tönen der abendlichen Amperlandschaft wunderbar durchleuchtet. Schöner und wahrer ist die feierliche Nachtruhe einer kleinen Stadt wohl nie geschildert worden, als in Keller's heurigem Bilde.

Noch weniger als beim Glaspalast ist es uns bei der Sezession möglich, jedem einzelnen der Landschafter gerecht zu werden. Das Bedeutungsvolle an der ganzen Gruppe ist, dass die Zahl der Trefflichen von Jahr zu Jahr wächst. Was wir schon bei den Landschaftern des Glaspalastes hervorgehoben haben, zeigt sich noch konziser bei denen der Sezession: Individuelles Sehen, selbständige Ausdrucksweise, intimes Erfassen der Natur. Die Roheit aus den Anfängen des Naturalismus ist völlig abgestreift; der vielgehörte Protest, als ob diese Kunst schönheitsfeindlich wäre, ist gegenstandslos geworden.



*Giovanni Segantini,* Gestalten der Kindsmörderinnen.

In Schulen und Klassen lässt sich diese Künstlergruppe nicht eintheilen; bei aller Verwandtschaft und gegenseitigen Beeinflussung ist doch keiner ohne eigene Note. Zu den wohlbekannten Namen, wie P. P. Müller, Buttersack, Hugo König, Hölzel, Schultze-Naumburg, v. Berlepsch, Strützel und anderen von den Münchnern, Kallmorgen und Pötzelberger-Karlsruhe u. s. w. treten alljährlich neue und erwerben sich das Bürgerrecht im Reiche der Kunst. Künstler wie Kampmann, Bergmann, Meyer-Basel, Crodel, Boller, Ubbelohde, Rabending, Thompson, Hänisch u. s. w. brauchen nur der Kunst, die sie jetzt so vielversprechend üben, treu zu bleiben und

sich nicht durch den Sirenengesang der Phantasiekunst von ihrem pietätvollen Verhältniss zur Natur abbringen zulassen, so ist ihnen nicht nur das hohe Lob des Kunstfreunds, sondern auch die wachsende Popularität sicher.

Der intransigente impressionistische Naturalismus hält an dem Prinzip fest, dass das Gegenständliche nur ein Substrat für Farbflecke ist. Aber wie in der Politik, so ist auch in der Kunst das Intransigententhum nicht Jedermanns Sache. Ganz allmählich und unvermerkt hat sich bei den Künstlern wieder das natürliche Bedürfniss eingestellt, etwas Sinnvolles in ihre Bilder hinein zu legen. Dieses «Sinnvolle» aber, nach welchem wir ganz berechtigter Weise aufs Neue wieder in unserer Kunst verlangen, ist durchaus noch nicht das «Symbolische». Der aus dem Naturalismus herausgewachsene Künstler kann es näher haben; er braucht nicht sofort zu seinem Antipoden, der Stilkunst, auszuwandern, er braucht die vertraute Sprache, die er im intimen Umgang mit der Natur erlernt hat, nicht zu verleugnen, nicht sich aufs Neue einem unverständlichen Stammeln zu überlassen. Der einfache, gerade, natürliche Schritt, den der naturalistische Künstler dem Sinnvollen entgegen thut, ist der, dass er Stimmung in sein Bild hineinlegt. Das vermag er mit seinen Ausdrucksmitteln, ja er vermag es allein. Denn die Stimmung liegt in der Farbe, nicht in der Linie. Vergleichen wir die Art, wie heute unsere modernen Künstler malen, mit der, die sie vor zehn Jahren übten, so wird klar, dass sie alle mehr oder weniger Stimmungsmaler geworden sind. Wir haben es oben an Keller-Reutlingen gezeigt und könnten es an einer langen Reihe von anderen zeigen. Der Intransigenten sind es nur wenige, wir heben zwei starke künstlerische Persönlichkeiten heraus: Heinrich Zügel und Gotthard Kühl. Zügel ist heute wohl unser erster Thiermaler und zugleich einer unserer hervorragendsten Landschafter. Man sehe die beiden kleinen Skizzen, die er im letzten schneereichen Winter gemalt hat; es sind absolute Wirklichkeitsbilder, aber wie fein ist das Geheimniss des Schneebildes ergründet, mit welch treffsicherem Auge, mit welch freier Hand ist das hingesetzt! Auch Gotthard Kühl ist stets Wirklichkeitsmaler, unbestechlich, ob er die unbelebte Landschaft oder den Menschen, ob er die freie, weite Düne oder das Interieur eines Bauernhauses oder einer Werkstatt malt. Bei den Werken dieser Künstler kann sich wohl auch Stimmung ergeben, aber sie tragen sie nicht subjektiv hinein, sie suchen sie überhaupt nicht, was sie suchen, das ist die Illusion des Wirklichen. Aehnliches gilt von dem Stuttgarter Otto Reiniger. Auch seine Kunst ist streng impressionistisch; er giebt den klaren Wintertag in seinem kalten starren Glanze bis zur vollkommenen Illusionswirkung, und dann wieder das Duftige, Weiche des Abends mit der Stimmung, die unser Himmel ihm verleiht. Es ist charakteristisch, dass Reiniger noch nie ein lebendes Geschöpf in seine Landschaften gesetzt hat, sie würden auch in der That darin stören. Anders ein anderer Stuttgarter, von dem man wohl noch mehr reden wird: Hermann Pleuer. Auch seine Malweise ist impressionistisch, aber sein ausgesprochenes Ziel ist Stimmung und nur Stimmung. Darum ist er ausschliesslich Dämmerungsmaler; nur in der Dämmerung findet er die Gesichte, die ihn zu seinen meisterlichen Schöpfungen begeistern; um aber die Stimmung voll ausklingen zu lassen, bedarf er träumender Gestalten, nächtlicher Liebespaare oder auch des feierlichen Friedens der Todten.



*Paul Keller-Reutlingen.* Nacht.

In der That, das Stimmungsbild verlangt vermöge seiner Natur nach der Darstellung empfindender Wesen. Aber diese Wesen müssen Individuen sein, nicht Typen, wie die Stilkunst sie verlangt. So hat Exter, wenn er im «Charfreitag» die Stimmung frommer Andacht geben wollte, ganz Recht gehabt, dass er seine Bäurinnen so wahr und wirklich wiedergab; so schadet



Flandrische Mühle

sich Volz, indem er in den Gesichtern seiner Gestalten das Individuelle geflissentlich zu verwischen bestrebt ist. Seine vorjährige «Cäcilia» war ein vortreffliches Bild, aber man musste dem Kopf seiner Heiligen etwas von der ganz individuellen zarten Beseelung wünschen, die heuer eine Künstlerin von bescheidenerem Namen, Marie Schnür, mit so rührender Wirkung in ihre Cäcilie hineingelegt hat.

Unter den Stimmungsmalern, die das Sinnvolle pflegen, aber dabei verständig in den Grenzen ihrer Kunst bleiben, nimmt Ludwig Herterich einen hervorragenden Rang ein. Nicht, dass wir «Verständigkeit» als die hervorstechendste Eigenschaft seiner Kunst bezeichnen wollten, sie ist vielmehr ganz Gefühl, Poesie, Romantik. Aber sie geht aus einem intimen Naturstudium hervor, sie schielt nicht nach der Symbolik, sie will nichts geben, als was Farbe und Pinsel geben können. Und er beweist, dass man damit sehr viel geben kann, was nicht bloss das Auge erfreut, sondern auch das Herz ergreift. Dabei geht er im strengen Festhalten an das in der Wirklichkeit Geschaute in seinem heurigen Bilde vielleicht fast zu weit; wir glauben, der Beschauer, dem in Wirklichkeit ein so liebliches Mädchenbild in die Erscheinung tritt, konzentrirt den Blick so sehr auf die Gestalt, dass ihm die Details des Himmels, von dem sie sich abhebt, nicht zum Bewusstsein kommen; wenn man ihn nachher fragt, was für Wolken am Himmel gestanden seien, so wird er es nicht sagen können. Aus dem Umstand, dass Herterich auf seinem Bilde den Streif Himmel sehr gewissenhaft und dabei kräftig pastos gemalt hat, erklärt es sich wohl, dass das Publikum denselben meist für ein weissgetünchtes Stück Mauer hält. Doch diese kleine Ausstellung vermag dem Reiz des Bildes keinen erheblichen Eintrag zu thun; gleich Anmuthiges hat man in den letzten Jahren nur von englischen Künstlern gesehen. Aber Herterich's Bild ist keine englische Nachempfindung, ein vertrautes Heimathgefühl leuchtet uns aus ihm entgegen. — Es ist begreiflich, dass eine solche gefühlvolle Kunst insbesondere auch für malende Frauen ein willkommenes Versuchsfeld bildet. Die weibliche Kunst hat, dank einer gewissen viel und flach produzierenden Gattung, keinen guten Ruf; aber es giebt Ausnahmen, denen gegenüber der respektlose Spott verstummt. Wir haben gesehen, dass im Glaspalast beim Portrait weibliche Namen mit sehr bemerkenswerthen Leistungen hervortreten; und so hat auch die Sezession einige sehr achtungswerthe weibliche Mitglieder, unter denen wir an dieser Stelle Marie Lautenschlager hervorheben dürfen mit ihrem anmuthigen schönbeseelten Bild: «Ein letztes Wort.» Wir haben da die Kunst, der wir auch im Glaspalast begegnet sind: von modernem Können gesättigt, aber die Anlehnung an das alte, populäre Genrebild nicht verleugnend. Anscheinend tritt diese Art jetzt auch in der Sezession wieder stärker hervor; wir begegnen ihr z. B. in O. Engel's «Meeresleuchten», in F. M. Bredt's «Verklungenen Liedern», in Winternitz' «Lampenlicht» u. s. w. Wir haben bei Besprechung des Glaspalastes ausgeführt, dass wir dieser Kunst nicht gram sein können; aber wir wünschen ihr statt einer Rückkehr zu jener Sentimentalität, die so gerne etwas Kränkliches, Schwächliches annimmt, eine recht kräftige Wurzelung in einem unablässigen Studium der Natur; dann werden die gesunden künstlerischen Instinkte schon die Oberhand behalten.



*David Gauld.* Mädchen mit Kuh.

Was endlich das Portrait betrifft, so hat die Sezession einen jungen Künstler, über dessen Leistungen die Meinungen noch sehr getheilt sind: Leo Samberger. Man hat ihn schon zu einem Lenbach der Sezession gemacht, und es ist richtig, dass er einen Vergleich mit diesem herausfordert, weil er, entgegen dem modernen Prinzip, den Menschen in seiner Umgebung darzustellen, in der Weise Lenbach's nur mit den aus einem neutralen Dunkel herausgearbeiteten Gesichtszügen die Persönlichkeit zu erfassen sucht. Anfangs nannte man ihn deshalb einen Nachahmer Lenbach's, jetzt heisst es, er habe sich ganz von Lenbach losgelöst, sei ganz selbständig geworden. Wir verstehen das nicht: die äusserliche Aehnlichkeit in der Mache ist geblieben; was aber das

Selbständigwerden anlangt, so bedarf es hiefür bei Samberger nicht einer «Loslösung» von Lenbach, sondern einer Vertiefung der eigenen künstlerischen Kraft. Es ist nicht unmöglich, dass in Samberger ein grosser Künstler steckt; aber man muss ihm Zeit lassen, es zu werden. Ein grosser Portraitist muss auch ein grosser Psychologe sein; das wird ein junger Künstler nicht über Nacht; das darf man gar nicht von ihm verlangen. Wer bei Samberger's Bildern genau hinsieht, dem kann nicht entgehen, dass sie zwar sehr geschickt gemacht sind, dass sie aber ein psychologisches Defizit haben. Wo es zur vollen geistigen Erfassung einer Persönlichkeit nicht reicht, da stellt sich bei Künstlern, die einen genialen Wurf erstreben, leicht etwas sehr Unangenehmes ein: die Grimasse. Das ist's, wogegen unseres Erachtens Samberger ankämpfen muss.

Im Uebrigen wäre vom Portrait in der Sezession noch manche gute Leistung aufzuführen. Für die besten halten wir die beiden Männerköpfe von Anetsberger, einem Künstler, welcher zu der Gruppe gehört, die wir bei Böhle's «Ritter» im Glaspalast besprochen haben. Nauen, Haueisen, W. Georgii, Baptist Scherer, Frau Schultze-Naumburg verdienen rühmend genannt zu werden. Ein gewandter Macher ist auch Fritz Burger, der moderne Leute sehr chic zu malen versteht; tief geht aber seine Kunst nicht und grosse psychologische Aufgaben dürfte man ihm nicht zumuthen. Im grossen Ganzen wird man gestehen müssen, dass gerade auf dem Gebiete des Portraits die deutsche Kunst noch etwas Parvenümässiges hat. Das von Künstlerhand gemalte Bildniss, das in Deutschland eine Zeit lang fast ganz von der Photographie verdrängt war, ist zwar jetzt wieder Mode geworden, aber die Besteller legen gewöhnlich den Hauptwerth auf die Billigkeit, und so fehlt dem deutschen Künstler das Feld, das seine Kollegen im reicheren England und Frankreich haben.

* * *

Die ausländische Kunst in beiden Ausstellungen haben wir nur gestreift; wir schliessen mit einigen allgemeinen Bemerkungen über den Einfluss, den das Ausland zur Zeit auf die deutsche Kunst ausübt.

Es kann keine Frage sein, dass gegenüber dem Zustand vor 12 und 15 Jahren eine Erstarkung gegenüber den ausländischen Einwirkungen eingetreten ist und eine Klärung der Ansichten darüber, was wir überhaupt von Anderen lernen können. Charakteristisch ist, dass die romanische Kunst, die Kunst des formalen Schönheitsideals, der glänzenden Buntheit, des Flitters, der Eleganz aus der Reihe der einwirkenden Vorbilder gänzlich ausgeschieden ist. Und das ist kein schlimmes Zeichen. Die deutsche Kunst hat immer nur Niederlagen erlitten, wenn sie es den Romanen in der Schönmalerei gleichthun wollte, und sich dabei um ihr eigenes bestes Theil gebracht. Auch die französische Kunst, in welcher romanische und keltogermanische Elemente gemischt sind, übt lange nicht mehr die dominierende Wirkung wie vor zehn Jahren. Dies erklärt sich nach glaubwürdigem Beobachten daraus, dass zur Zeit in der Pariser Kunst eine Periode des Nachlassens eingetreten ist. Die Berührung mit Holland und Belgien, sowie mit den skandinavischen Ländern ist in das Verhältniss einer guten Nachbarschaft getreten, wo man gegenseitig giebt und nimmt; Verblüffungen sind da nicht mehr zu erwarten. Desgleichen haben wir die Verblüffung überwunden, die das erste Auftreten der schottischen Landschaft verursacht hat. Die grossen schottischen Meister, wie Paterson, Hamilton, Grovenor Thomas u. s. w., sind unserem Verständniss näher gerückt; zugleich hat man aber auch erkannt, dass ein Stück von dem, was bei den Schotten zuerst so entzückte, Recept ist, das man unschwer nachmachen kann.

Den stärksten Einfluss, den die weitere Entwicklung unserer Kunst, in günstiger oder ungünstiger Weise, in nächster Zeit von auswärts erfahren kann, vermuthen wir von England her. Die Kunst des stammverwandten Inselvolkes



*Henry Luyten.* Netzeflicken.

war uns lange Zeit gänzlich fremd; man hat erst neuestens erfahren, dass nicht Frankreich allein, sondern fast mehr noch England uns mit einer grossen Kunstblüthe in diesem Jahrhundert vorangegangen ist. Jetzt fängt diese reife Kunst an, ihren machtvollen Eindruck auch auf Deutschland geltend zu machen. Die Engländer haben, was uns fehlt: einen Stil; sie haben ihn nicht bloss in den Bildern, die ihre Galerien fullen, sie haben ihn auch in ihrem Hause, ihrem Geräthe, er ist ins Leben eingedrungen. Unvermerkt dringt der Einfluss des englischen Geschmackes zu uns herüber; man spürt ihn in Süddeutschland noch wenig, in Hamburg herrscht er.

Jetzt gilt es für die deutsche Künstlerschaft, die Anregungen, die von dorther kommen, aufzunehmen, aber sich auch stark zu erweisen: Nur nicht wieder nachmachen, nachäffen! Bei aller Kraft, bei allem Reiz, den diese ernste Kunst ausübt, ist doch auch so manches Verbildete, eine gewisse Abstreifung des gesund Sinnlichen und Verkehrung in blutlose Abstraktion darin, die man am Original begreift und darum erträgt, die aber in einer deutschen Kopie unerträglich sein würde. Wollten wir das Kindlich-Keusche, das einige grosse englische Meister so hoch emporhebt, erborgen, so würden wir ins Kindische verfallen, wollten wir die exotischen Elemente, die dem in allen Welttheilen angesiedelten England von überallher, insbesondere von Japan und Indien, ohne Zwang in natürlicher Weise zufliessen, aus zweiter Hand von der britischen Kunst entnehmen, so würde ein lächerlicher Mummenschanz daraus.

Möge ein guter Stern über den mühsam errungenen Anfängen einer neuen künstlerischen Selbständigkeit Deutschlands walten!



# DIE BEDEUTUNG DER ANGEWANDTEN KÜNSTE
## UND IHRE BEZIEHUNGEN ZUM ALLTAGSLEBEN.*)

VON

WALTER CRANE.

In seinem natürlichen Urzustand wird der Mensch nie früher an Kunst zu denken beginnen, ehe er nicht zuvor seine leiblichen Bedürfnisse vollauf befriedigt hat. Ist doch Alles in Allem die Kunst nichts anderes als der spontane Ausdruck eines erwachten geistigen Lebens, welches sich in Form, Farbe und Linie bethätigt — der Ueberschuss an menschlicher Energie. Erst unter jenem Machwerk, das wir als moderne Civilisation bezeichnen, ward es fertig gebracht, diese natürliche Ordnung der Dinge gerade in das Gegentheil umzukehren, dergestalt, dass heutigen Tags die Menschheit, wenn sie im Versuch wenigstens sich an Kunstschöpfungen heran wagt, sie dies fast stets gezwungen und zwar, um des lieben täglichen Brodes halber, thun wird. Für all die Schäden und Irrungen, an welchen die moderne Kunst kränkelt, könnte man fast ausschliesslich diese verkehrten Verhältnisse theils direkt, theils indirekt verantwortlich machen. All die Unglaublichkeiten und Ungeheuerlichkeiten, die heutigen Tages unter dem Namen «Kunst» anstandslos sich breit machen dürfen, gehören hierher, mögen wir nun dabei jenen armen Teufel im Auge haben, der um einiger lumpigen Pfennige willen die schönen Steinfliessen unserer Treppen mit Thon überschmiert oder mögen wir diese Erscheinung verfolgen durch all die Hirnverbranntheiten und Narreteien unserer Fashion bis hin zu jenem geradezu raffinirten Abschlachten aller Schönheitsregeln, das in unseren Ausstellungen für «schöne» Künste den Rahm abschöpft.

Sobald der jagende Höhlenbewohner der Urperiode seine ersten Erfolge in angewandten Künsten zu verzeichnen hatte und ihm die so gewonnenen Steinwaffen einen genügenden Vorrath an Wildpret, Fischen und Fellen zur Bekleidung sicherten, gleich begann er auch über die Eindrücke, welche er auf der Jagd empfangen, nachzudenken und die Gestalten seines Lieblingswildes auf dessen Knochen einzugravieren. Sind diese Abbildungen von Rennthieren, Mammuths und Auerochsen wirklich die frühsten Spuren einer schönen Kunst, so möchte es wohl scheinen, dass uns der Nachahmungstrieb den ersten Impuls zu dieser gegeben hat. Erst später kam der Wunsch, durch sie eigene Gedanken auszudrücken, um dergestalt etwas zweckbewusst zu schmücken, erst war der Hang da, möglichst getreu das nachzubilden, was das Auge sah, dann erst folgte die wohlüberlegte gereiftere Kunst des selbstständigen Entwurfes, welche sich aus der Unmenge der Naturfarben und Formen immer nur das für ihre Sonderzwecke gerade Taugliche ganz nach eigenem Gutdünken herausgreift, gleich dem Tondichter, der auch beim Komponieren eines Werkes völlig nach Belieben über die Noten schaltet. Trifft diese Annahme wirklich zu, so könnten wir uns wohl mit dem Gedanken schmeicheln, dass wir, ganz abgesehen davon, was wir in unsern Tagen in treuer Nachbildung der Natur leisten und wie weit wir es diesbezüglich gebracht haben, heute auch noch eine weit idealere, geistigere Auffassung von Kunstschöpfungen besitzen, weil uns eben der Entwurf das höchste ist oder wenigstens sein sollte.

Die bewusste Führung der Linie und ihre Verwendung zu verschiedenen Mustern verdanken wir aber nicht, wie uns Mr. Whistler gern glauben machen möchte, dem blinden Zufall, wie zum Beispiel dem verkohlten Spazierstocksende irgend eines vorsintfluthlichen Stutzers oder der Spielerei mit leicht knetbarem Thone, sondern zum Theil wohl gleichfalls der Nachahmung der im grossen

---

*) Aus dem nächstens bei Georg Siemens, Verlagsbuchhandlung, Berlin, in deutscher Bearbeitung von Otto Wittich erscheinenden Werke: Walter Crane — "The Claims of Decorative Art".



Franz Stuck pinx.



Die Sphinx.

Musterbuche der Natur gegebenen Formen, wobei wir durch die Bedingungen, welche die einzelnen verwendeten Materialien uns für die Konstruktion vorschrieben, ganz von selber auf bestimmte, einfache Schemas verfielen, wie solches sich vielleicht für das gewürfelte Flechtwerk einer Binsenmatte voraussetzen lässt, zu welchem die Schuppenhaut eines Fisches oder einer Schlange Modell stehen musste. Dann aber und zwar vor Allem erkläre ich mir den Vorgang folgendermassen: hat Jemand gerade augenblicklich nichts Besseres zu thun, so wird er ganz von selber darauf verfallen, hier und da im Gedanken mit seinem Messer eine Kerbe, einen Einschnitt zu machen. Schon bei unsern Kindern können wir das Erwachen dieses seltsamen Triebes beobachten. Eine Marke oder Linie nun veranlasst uns dann, ihr eine zweite folgen zu lassen und haben wir auf diese Weise erst eine ganze Anzahl von solchen Strichen in einer bestimmten Ordnung aneinander gereiht, so bemerken wir bald, dass dies eigentlich ganz hübsch und nett aussieht. Umgeben wir ferner einen runden Gegenstand, ein Trinkgeschirr etwa, mit solchen Linien, so können wir uns nicht verhehlen, dass dieses dadurch in unsern Augen an Gefälligkeit gewinnt. Dergestalt boten die Handgriffe der Gefässe und Waidmesser, die Trinkhörner, Bogen, Streitäxte, ja sogar die menschliche Haut selbst, der Menschheit die erste Gelegenheit ihren Naturtrieb zur Anbringung von eingravierten und dann auch gezeichneten Skizzen zu bethätigen. Die Gegenstände des alltäglichen Gebrauches, an denen, roh wie sie waren, das Herz nun einmal hing, diese so vertrauten und deshalb so überaus werthvollen Dinge, welche man beständig vor Augen und zur Hand hatte — auf sie fiel zuerst der Götterhauch der Kunst, der Kunst, welche damals wirklich eine «angewandte» und eben auch nur eine «angewandte» war.

Folgen wir den Spuren der Bethätigung des Kunstsinns durch alle die Epochen der Geschichte, so werden wir immer bestätigt finden, dass Leben und Kunst, Schönheit und Nutzen, Hand in Hand gehen — die grösste künstlerische Kraft, was Entwurf und Durchführung anbelangt, wird verwendet auf Becher und Trinkgeschirre, Leuchter und Krüge, Kleider und Schmuck, Waffen und Rüstungen. Die erhabensten Gedanken der Baukunst, das freiste Spiel ihrer Phantasie, selbst Witz, Humor, Satyre, kurz all das, was die Denkungsweise und Anschauungen eines Volkes so klar wiedergiebt und erläutert, wo ist dieses zu finden? — im Dienste der Religion. Dort predigt es in den gewaltigen Bogengängen und Kuppeln der Dome, dort glüht es hervor in tausend Farben aus den gemalten Fenstern, dort prangt es als Mosaik und Freske und vor allem dort in den heiligen Krippen und den mannigfaltigen Darstellungen des Kreuzweges, welche Unmasse von Hilfsmitteln hat es sich da nicht dienstbar gemacht!

Als wir noch wirthschaftliche Verhältnisse besassen, dank denen hinsichtlich der Produktion von Gebrauchs- und Komfortgegenständen lediglich die Frage der Nützlichkeit und nicht die des zu erhoffenden Profites ausschlaggebend war, da konnte auch noch jeder Handwerker auf den Titel Künstler einen Anspruch erheben, denn ganz von selber nahm jegliches Ding in seiner Hand eine liebevolle, kunstsinnige, also auch schöne Gestaltung an. Schon bei der Auswahl des Materials ward der Ornamentik Rechnung getragen, die dann das vollendete Werk zu einem Schmuckgegenstand stempelte, und diese Kunst des Volkes, diese Kunst in den alltäglichsten Dingen, im alltäglichsten Leben, wir selbst haben sie vernichtet durch unseren Industriebetrieb mit seiner Arbeitstheilung und Massenfabrikation und erst in unsern Tagen scheinen wir allmählich wieder zu Bewusstsein und zur Erkenntniss dessen gelangen zu wollen, was wir eigentlich angerichtet haben.

Ein gewerbliches System, welches bei seiner Produktion sich lediglich um leichten Absatz bekümmert, musste dahin gelangen, die Kunst den Wünschen des kaufenden Publikums entsprechend zu klassificieren. Für eine Sache aber, die in einem Kramladen feilgeboten werden soll, braucht man natürlich auch die Waage und Gewichte eines Krämers und die zum Handelsartikel herabgewürdigte Kunst muss sich selbstverständlich den Verhältnissen und Anforderungen des Handels fügen. Deshalb haben wir sie auch getheilt in «Nützliches» und «Schönes», um diese beiden Dinge dann fein säuberlich in besondere Bündel zu verschnüren. Oder, noch besser, wir zermahlten sie vielmehr zunächst, jedes für sich, zu Pulver, um diese beiden Pulver dann in gesonderte Dosen zu verpacken, aus denen wir nun den Wünschen des verehrlichen Publikums entsprechend flott zusammen mischen können.

Da steht sie hinter uns auf den hohen Regalen, die ganze Schaar der Künste: Die «gewerbliche», die «dekorative» oder, wie es jetzt heisst, die «angewandte», die «schöne» Kunst und nun: «Meine Herrschaften, bitte gefälligst nur munter hereinspaziert, womit kann

ich dienen?» — Darf man sich unter solchen, gewiss nicht Achtung gebietenden Verhältnissen wundern, dass der grosse Haufen, der an und für sich viel zu denkfaul ist und der sich deshalb auf die ihm von Anderen vorgekauten Meinungen angewiesen sieht, es allmählich auch glaubt, wenn man ihm immer und immer wieder vorschwatzt, dass er unter dem Begriff «Kunst» weiter nichts zu verstehen habe, als jene eingerahmten, abnehmbaren Oelgemälde, die nebenbei auch noch ein gar nicht so übles Spekulationsobjekt abgeben. Dieses kann um so weniger auffallen, wenn man sich dann noch vergegenwärtigt, wie durch das System der Massenfabrikation, welches bei einer Maschinenproduktion Platz greifen muss, die Bedürfnisse des alltäglichen Lebens, allmählich sich auch nach einer gewissen Schablone ordneten und so ihre Eigenart, Sinnigkeit und damit Schönheit und Reiz verloren. Bei einem Gegenstand, den wir aus tausend gleichen, genau nach dem nämlichen Schema angefertigten, auf gut Glück herausgreifen, kann uns aber auch bei dem besten Willen unmöglich das Empfinden kommen, wir hätten da das Produkt eines ausgesprochen individuellen Nachdenkens, einer ausgesprochen individuellen Idee vor uns. In Folge dessen kaufen wir denn Präsentierbretter, Karaffen, Becher, Stühle, Tische, Teppiche, ja selbst Rosenkränze ohne besonderes Wägen und Ueberlegen, etwa genau ebenso wie ein Pfund Mehl oder Salz. Weshalb sich auch erst gross den Kopf anstrengen, all diese Dinge sind so wie so doch nicht eigens für dich oder mich hergestellt worden, sie sollen ebenso gut oder auch ebenso schlecht irgend einem beliebigen Herrn Müller oder Schulze dienen können und wer steht dir dafür, dass dir der Gegenstand, auf dessen Erwerb du dir eben noch so viel zu Gute thust, nicht etwa morgen schon im Haushalt eines Bekannten begegnet?

Genügen deshalb all diese Dinge nicht den Anforderungen der Kunst, so sieht es auch bezüglich ihrer Brauchbarkeit meist sehr übel aus. Wir wissen, dass Möbel und Hausgeräthe nur dann mit Gewinn an den Mann gebracht werden können, wenn sie noch in der Mode sind. Der Handel verlangt jede Saison seine «Neuheiten» und es würde sich schlecht zahlen, wollte man Jemand behaglich auf einem Stuhle sitzen lassen, der so solide gebaut wäre, dass er noch seinem Urenkel zur Ruhe dienen könnte. Nein, da lässt man diesen Jemand schon lieber gleich zwischen zwei Stühlen zu Boden purzeln, weil er eben keinem der beiden Tapeziererkunststückchen allein sein wertes Ich anzuvertrauen wagt.

Nun einmal zum Schmuck unserer Wände! Liegen hier für einen Durchschnittssterblichen die Verhältnisse etwa günstiger? Unmöglich kann man von diesem verlangen, dort, aussen wie innen, wertvolle und dauernde Dekorationen anbringen zu lassen, wo der Hauswirth schliesslich allein den Nutzen davon haben würde. Gleicht heutigen Tages ein Wohnungsmiether doch fast völlig dem Einsiedlerkrebs, der auch nur allzufroh ist, wenn er überhaupt eine leere Muschel findet, die wenigstens einigermassen seinen Verhältnissen entspricht und deren Benützung ihm die Umstände resp. eine seine Mittel nicht übersteigende Miethe gestatten; hinsichtlich des Wandschmucks ———!? — nun, da hat man ja schliesslich die abnehmbaren Bilder und wohlfeile Tapeten.

Ein Reicher kann sich freilich einen bedeutenden Architekten verschreiben, um sich mit einem wahren Raritätenkabinet von ornamentalem Schmuck zu umgeben. Er kann sich die Linien italienischer Tempel und Grabdenkmäler importiren, er kann die Moscheen des Ostens plündern, um unter alledem zu diniren, Billard zu spielen, seine Gäste zu empfangen. Ganz recht, nur hat die Sache auch ihren gewissen Haken. Es dürfte nämlich gar nicht allzu lange dauern, so hat sich auch jedes Schaufenster von Tottenham Court Road mit so viel billigen Nachahmungen dieser kostbaren Trümmer der Antike versehen, dass bald, wenigstens oberflächlich, die mehr spiessbürgerlichen Westbourne Park und Camden Town fast völlig mit den vornehmen Quartieren von Mayfair und South Kensington concurriren können. Vermag sich heutigen Tages nicht ein nur einigermassen Wohlhabender für ein Weniges in jedem gewünschten Style einzurichten? Gross ist kaufmännischer Unternehmungsgeist. Nichts ist ihm zu hoch, nichts ihm zu niedrig. Auf was sich dein Wünschen und Begehren auch richten möge, der Mann des Profits wird dir überall hin folgen.

Ich bin der Letzte, der das unverkennbare Erwachen des Interesses für angewandte Kunst und die sich auf diesem Gebiete entwickelnde grössere Regsamkeit, welche ein charakteristisches Zeichen unserer Zeit bilden, abstreiten oder kleinlich bekritteln möchte, aber gleichzeitig kann ich mich doch des Gefühls nicht erwehren, dass wir, trotz allem was für unsere diesbezügliche Schulung gethan ward und noch gethan wird, trotz all der anerkennenswerthen Geschicklichkeit und dieser an längst vergangene Zeiten mahnenden Schaffensenergie, doch in einem

falschen Fahrwasser treiben. Denn während einerseits an ganz gewöhnliche Dinge die bei solchen noch vor Kurzem gänzlich unbekannte Anforderung gestellt wird, auch schön zu sein, und während jetzt plötzlich das Verlangen nach so beschaffenen Gebrauchsgegenständen erwacht ist, laufen diese andererseits wiederum in Gefahr, Schaden zu erleiden durch die Leichtigkeit, mit welcher unser moderner Industriebetrieb Nachbildungen auf den Markt wirft, um diesen damit zu überfluten; dient doch dieser schnellen Massenproduktion die ganze gewaltige Maschinerie unserer handelsgewerblichen Organisation, von der wir gern so viel Rühmens machen, die aber im vorliegenden Falle nur Unheil stiftet. Denn dieses Räderwerk kann nie stille stehen, und ist der eine Artikel im Ueberfluss hergestellt, so muss es immer von Neuem und immer wieder Neues produciren, und was wir heute an Kunst und Schöne besassen, wird morgen durch neue Schöpfungen verwischt und bald gänzlich vergessen sein. Dergestalt wird man dereinst von uns sagen können, wir seien ein Geschlecht gewesen, das rastlos mit der einen Hand aufbaute, um dann das Geschaffene sofort wieder mit der anderen zu zerstören.

Wirthschaftliche Verhältnisse verhindern, dass unsere Kunsthandwerker richtige Künstler werden. Vielmehr sind sie, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, zu reinen Sklaven ihrer Maschinen geworden. Und das ist zu beklagen, denn deshalb sind auch der entwerfende Künstler und der ausführende Handwerker zwei getrennte Personen. Ein brauchbarer Entwurf ist uns aber nur dann möglich, wenn wir das Material, in welchem die Ausführung vor sich gehen soll, hinsichtlich seines Wesens vorher studirt haben und selbst der tüchtigste Künstler wird ohne eine wirklich praktische Bekanntschaft mit dem in Frage stehenden Handwerk kaum auskommen können — ihm fehlt eben jene fast unbewusste Gewandtheit in der Behandlung eines Stoffes, die uns allmählich sozusagen zur zweiten Natur wird, je öfter uns jener durch die Hände gegangen ist und je mehr wir dadurch seine Vorzüge, wie auch seine Härten, kennen gelernt haben.

Hierzu mangelt es aber dem entwerfenden Künstler — und von einem andern ist kein brauchbarer Entwurf zu erwarten — gewöhnlich an Gelegenheit. Hat dieser doch auch in anderer, ihm vielleicht noch näher liegenden Hinsicht, kaum Zeit, Versuche anzustellen, seinen Horizont zu erweitern, neue Pfade zu erschliessen. Im Interesse seines wirthschaftlichen Auskommens muss er sich streng an das Fach halten, in dem er bekannt geworden ist. Nichts aber beengt einen Mann derart, als immer und immer ein und dasselbe Feld zu beackern. Das Günstigste was man diesem Klammern an einer Spezialität nachrühmen kann, ist, dass man dann in dieser, aber eben auch nur in dieser und zwar auf Kosten aller übrigen Fähigkeiten schliesslich eine ungewöhnliche mechanische wie technische Fertigkeit sich erwerben wird. Selbstverständlich kann man nicht in allen Künsten ein gleicher Meister sein, aber die Künste üben einen wechselweisen Reflex auf einander aus, und die Vertrautheit auch mit den übrigen, mit ihren Chancen, mit ihren Beschränkungen, wird stets einen gar heilsamen Einfluss ausüben auf die eine, die wir uns ganz besonders zum Arbeitsfeld auserlesen haben.

In der That hören wir auch hin und wieder einmal von einem Künstler, welcher, obgleich er in den Augen der Welt untrennbar verbunden ist mit einer ganz bestimmten Spezialität, doch insgeheim sein Steckenpferd, meistens irgend ein Handwerk, tummelt.

Eines Tages lud uns Professor Herkomer zu sich nach Bushey ein, um uns an der Hand praktischer, von ihm selbst geschaffener Beispiele den Beweis zu liefern für die Richtigkeit seiner Theorie, dass alle Künste innig zusammenhängen, untrennbar mit einander verbunden sind. Das gab denn auch eine überaus fesselnde, anregende, lehrreiche Vorführung. Unter denen, welche Professor Herkomer lediglich aus seinen Gemälden kennen, dürfte es wenige geben, die darauf vorbereitet wären, in ihm einen Mann zu finden, welcher, Künstler und Kunsthandwerker in einer Person, auf gar vielen Gebieten, vor allem in der Kunstschlosserei Bescheid weiss. Bietet er doch einen trefflichen Beleg dafür, wie glücklich sich die Kunstliebhaberei mit den eigentlichen Berufsgeschäften vereinigen lässt. Der häuslichen Kunst sind die Musestunden des Professors, seine Energie, seine künstlerische Geschicklichkeit und Begabung gewidmet und zwar wird hierbei auch das architektonische und monumentale Feld von ihm mit herangezogen. Was uns diesbezüglich in Bushey gezeigt wurde, beweist, falls mir der liebenswürdige Hausherr diese Ansicht offen auszusprechen gestattet, recht deutlich, was sich durch individuelle Einigkeit der Auffassung und Gestaltung und durch das Handinhandgehen aller Künste erreichen lässt — eine Gesammtwirkung, die umso grossartiger sein wird, jemehr Künste zur Mitarbeit herangezogen werden, vor allem wenn dann noch eine sich

in der Familie von Generation auf Generation vererbende Geschicklichkeit, Begabung und Meisterschaft in handwerklichen Dingen hinzutritt; — und wie wirkungsvoll lässt sich dies nicht Alles zur Verschönerung unseres Alltagslebens heranziehen! Für mich war es besonders interessant, wie glücklich gewisse Errungenschaften der Mechanik und Technik künstlerischen Zwecken nutzbar gemacht werden können, wie z. B. der Fraisierapparat, den uns Professor Herkomer vorführte. Insofern nicht die Heranziehung von Maschinen den Menschen nothgedrungener Weise dazu verdammt, ein willenloser Sklave derselben zu sein, erscheint es mir ganz natürlich und vernünftig, deren Kräfte für die ersten Stadien jeder Arbeit auszunützen — um nämlich die uns zu früh aufreibenden, groben Vorarbeiten zu bewältigen, damit wir geistig frisch bleiben, bis die Sache soweit gediehen ist, dass wir behufs der eigentlichen künstlerischen Ausführung und Durchbildung die Hände anlegen müssen.

Aber noch etwas anderes fiel mir bei Besichtigung der Arbeiten Professor Herkomer's auf, nämlich der sinnige und poëtische Hauch, den er verstanden über sein entzückend eingerichtetes Heim auszugiessen. Wir alle wissen ja, wie uns bestimmte Hausgeräthe durch jahrelangen Gebrauch lieb und theuer werden, wie sie für uns einen eigenen Reiz und Zauber gewinnen können. Nun, die Kunst, auf unsere Wohnungseinrichtungen verwandt, übt genau denselben, wenn nicht einen noch gewaltigeren Einfluss aus; sie kann vermöge der Schönheit des Entwurfs und seiner Durchführung irgend einen Sessel, ein Kabinet, einen Kamin, noch mit einer ganz eigenartigen Poesie umweben, mit einer Poesie, wie diese, weil sie sich eben anschmiegt an einen Gegenstand, den wir alltäglich vor Augen haben, der also Freud und Leid mit uns durchlebt, sonst keiner anderen Kunstbethätigung zur Verfügung steht. Das gilt aber nur für die selbstgeschaffenen Einrichtungsstücke, nicht für die gekauften. Von einem Ding, wegen dessen wir erst lang und breit mit einem Händler herum markten und feilschen, können wir einen derartigen zarten Zauber wahrlich nicht verlangen. Und wie könnte ferner ein Sessel, dem man die Ramschwaare förmlich ansieht, den auch nicht der geringste Hauch der Kunst streifte, Anspruch auf unser Interesse oder gar unser Herz erheben?

Ich könnte wohl sagen: heutigen Tages werden ausschliesslich nur Möbel gefertigt, die gerade solange halten, bis wir den Rücken kehren, die eben noch gut genug sind für unser unruhiges, ewig hastendes Leben und solide genug für die kurze Zeit ihrer Mode; nun, ich beschränke mich auf den Ausspruch: Wer bei der Einrichtung seines Heims kunstsinnig verfahren will, der darf sich nicht an die Adresse eines beliebigen Händlers wenden.

Und trotzdem giebt es kaum einen Gebrauchsgegenstand und sei er auch der alltäglichste unseres Hausbedarfes, der nicht, oberflächlich wenigstens, deutliche Spuren des Bestrebens, sich möglichst vorteilhaft zu präsentieren, aufzuweisen hätte. Leider machen heutigen Tages diese Bestrebungen, etwas Künstlerisches zu bieten, einen viel zu absichtlichen Eindruck, um wahre Freude erwecken zu können; merkt man es diesen Dingen doch bei genauerer Prüfung sofort an, wie ihr Verfertiger lediglich die dazu eigentlich nicht einmal genau vorherzusagenden Chancen des Marktes und den Profit im Auge hatte. Soll man ihm deshalb zürnen?! — in unseren Tagen zürnen, in denen der gesunde Volksinstinkt, aller individuelle Geschmack, völlig aufgesaugt wurde von dieser allen Gewerken aufgezwungenen, fabrikmässigen Massenproduktion mit ihrer Gelecktheit und Politur, welche niemals eine bis in's Kleinste gediegene Ausführung ersetzen kann, wie diese eben nur einem liebevoll überlegten und freudigen individuellen Gestalten zu eigen ist. Der einem Gebrauchsgegenstand gewaltsam aufgenöthigte Schmuck zeugt niemals von individuellem Fühlen, individueller Schaffungslust, sondern er wirkt lediglich wie ein erbärmlicher Fetzen von Erinnerungen an die gewesenen Zeiten der dekorativen Kunst — längst sind diese mit all ihrem Zauber dahin gesunken, und alle Versuche, sie in Typus und Form möglichst getreu nachzuahmen, sie vermögen niemals jene wieder heraufzutäuschen, denn sie, die nur das Resultat sind einer freudlosen Arbeit, einer öden Massenproduktion, sie kommen nicht aus Menschenherzen und sprechen daher auch nicht zu Menschenherzen; in ihrer Gelecktheit und Politur wollen sie einem schlichten und einfachen Gemüt vorschwatzen, sie vermöchten etwas Wünschenswertes, Schönes zu bieten, während doch in Wirklichkeit auf sie des Dichters Wort passt:

« . . . . Zum Rühren steht es da wie einst, doch rührt es uns nicht mehr. »

Weit davon entfernt, den Kunstsinn zu fördern, kann dieses unselige Streben nach immer grösserer Wohlfeilheit und Vulgarität lediglich dazu dienen, das natürliche Gefühl der Schönheit zu untergraben, welches



Ein letztes Wort.

wenn man ihm nur freien Spielraum und eine angemessene Umgebung bieten wollte, sich ganz von selber entfalten würde, wie es dies ja schon von jeher stets gethan hat. Man gestatte nur nicht, dass auf solche Klagen hin sich die moderne Handelsindustrie mit der thörichten Phrase brüste, dass sie «die Kunst allen brächte» — das ist einfach Unsinn, denn niemals wäre dies nötig geworden, wenn sie dieselbe zuvor nicht erst allen geraubt hätte. Und welchen Ersatz vermag sie uns denn dafür zu bieten, dass heute ganze Landstriche verödet daliegen und dass unsere Bevölkerung in den freudlosen Riesenstädten unter Bedingungen zusammengepfercht wurde, unter denen der Begriff Menschenwürde und Schönheit für Millionen aufhörte zu existieren. —

Bildete das Verschwinden des eigentlichen Kunsthandwerkes den Hauptgrund des Rückgangs der angewandten Kunst, so erachte ich es, da wir mit diesem nun einmal als mit einer Thatsache zu rechnen haben, weiter für nachtheilig, dass man zwischen Künstler und dem heutigen Handwerker, zwischen Entwurf und Durchführung, nicht wenigstens enge Beziehungen unterhielt, sondern im Gegentheil noch eine tiefe Kluft schuf.

Der entwerfende Künstler ist meist völlig abhängig von irgend einer grossen Unternehmerfirma. Man fordert da beständig Neuheiten von ihm, für jede Saison etwas «ganz Besonderes», «recht Originelles» und «niemals zu viel von einer Sorte». Dass unter solchen Verhältnissen schliesslich auch das grösste Talent erlahmt, kann ebensowenig Wunders nehmen, wie dass das natürliche Spiel der Einbildungskraft allmählich seine Freiheit verliert, um etwas Gezwungenes, Phantastisches anzunehmen, dass die Motive schal und matt werden, um dafür in einen höchst überflüssigen Naturalismus auszuarten und dass endlich aus lauter Bequemlichkeit auf Material und Herstellungszweck überhaupt keine Rücksicht mehr genommen wird. Einer derartigen Nemesis verfällt aber ein speziell aufs Entwerfen angewiesener Künstler nur allzuleicht, wenn er lediglich mit Papier und Stift arbeitet und wenn ihm die ständige Anregung abgeht, welche darin liegt, dass man mit dem betreffenden Handwerk persönlich vertraut ist, sich praktisch in demselben versucht. Schon die blosse Möglichkeit, einen Entwurf gegebenen Falls auch persönlich ausführen zu können, wirkt herzerfrischend und stärkend und spornt unsern Erfindungsgeist an.

Dort, wo ich einen wirklich brauchbaren Entwurf fertig brachte, da hatte ich mich auch immer persönlich mit den Eigenarten des in Frage kommenden Materials vertraut gemacht, indem ich mir nämlich, und war es auch nur im Geiste, darüber klar zu werden suchte, mit welchen natürlichen Schwierigkeiten und Beschränkungen die Ausführung zu rechnen habe, und bei derlei Grübeleien habe ich immer gefunden, dass gerade diese Schwierigkeiten, gerade diese Beschränkungen für mich die Quelle bildeten, aus der meine Erfindungsgabe Kraft und Anregung schöpfte. Ich bin als Künstler alt genug geworden, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass jedes Material seine eigene Sprache redet, dank der es uns, gleich dem Medium des Spiritisten, den richtigen Entwurf vermitteln kann, und für einen entwerfenden Künstler ist es einfach Pflicht, diese Sprache verstehen zu lernen.

Die naturalistische Richtung, für welche eine möglichst treue Wiedergabe die Hauptaufgabe bildet und die Hand in Hand geht mit der ungeahnten, geradezu Staunen erregenden Entwickelung der Photographie, hat auf alle Künstler, mögen sie nun heissen, wie sie wollen, ihren unverkennbaren Einfluss ausgeübt. Sie unterscheidet sich sehr wesentlich von jener Richtung, welcher der Entwurf, der packende Ausdruck eines bestimmten Gedankens, über alles geht, und zwar hat sie, obgleich sich gewiss auch für sie mannigfaltige Anknüpfungspunkte finden liessen, für die Kunst in ihrer angewandten Form eine geringere Bedeutung.

Stets wird diejenige Kunst, die wir als gerade «herrschend» bezeichnen, den übrigen Künsten ihren eigenen, charakteristischen Stempel aufprägen. Daher kommt es auch, dass in früheren Kunstperioden, zu Zeiten nämlich des Alterthums, der klassischen Epoche, des Mittelalters, der Renaissance, als man noch von der Baukunst sagen konnte, sie habe eine tonangebende Stellung eingenommen, auch sofort die ubrigen Künste mehr oder weniger zu reinen Dienern derselben herabsanken. Dies ging soweit, dass selbst dann, als sich der Gesellschaftsverband des Staates mehr gelockert hatte und an seine Stelle die Familie als geschlossene Interessengemeinschaft trat und nun jeder dieser kleinsten Verbände auf eigene Faust sich sein eigenes Gluck zu gründen ging, dass selbst diese sich noch nicht völlig vom Banne der ehemaligen Herrschaft der Baukunst freimachen konnten, dergestalt, dass letztere selbt dem Hausgeräthe eine architektonische Konstruktion und architektonischen Charakter, nebst den entsprechenden ornamentalen Details aufprägen konnte.

Selbst heute noch vermögen Bildhauerei und Malerei

nicht gewisse Fesseln abzuschütteln, denen man den architektonischen Ursprung deutlich ansieht, ich verweise hier nur auf den Sockel, der die Wirkung einer Büste, einer Statue, erhöhen soll und auf den Rahmen, die Einfassung, ohne die ein Gemälde, welches nur einigermassen Anspruch auf Dekorative erhebt, nun schlechterdings einmal nicht auskommen kann.

Heute steht die Malerei in der Volksgunst am höchsten. Auch sie hat aus ihrer vorherrschenden Stellung Nutzen gezogen. So hat sie zum Beispiel die Baukunst insofern ganz direkt beeinflusst, als sie diese zur Schöpfung eines völlig neuen Typus von Gebäuden zwang, zum Bau von Gemäldegallerien — von Räumlichkeiten also, in denen man Bilder ausstellt, die entworfen wurden ohne die geringste Rücksicht auf Uebereinstimmung und Gesammtwirkung. Nebenbei bemerkt ein recht unkünstlerischer Modus, Kunstwerke zur Schau zu stellen. Eine indirekte Beeinflussung der Baukunst durch die Malerei, und eine auf rein malerischen Gesichtspunkten begründete architektonische Richtung können wir ferner in Dem konstatiren, was wir wohl als «Architektur des Skizzenbuches» bezeichnen — jene hauptsächlich für den häuslichen Bedarf gemeinten, etwas unruhigen, phantastischen Entwürfe in bunt durcheinander gewürfelten Stilarten, voller kleinen Capricen, Eckchen und Nischen, welche für die letztverflossenen zehn Jahre so charakteristisch sind. All das kann man sich wohl gefallen lassen, denn es bedeutet einen guten Tausch, eine Art Erlösung, wenn man nämlich an die ertödtende Monotonie der vorangegangenen Epoche denkt, die sich in einer schlecht aufgetragenen klassischen Schminke gefiel. Auch die Bildhauerkunst vermochte nicht sich dem Einfluss der Malerei zu entziehen, dies können wir besonders bei den modernen Italienern feststellen, welche die natürliche Struktur des Marmors mit mehr Geschick als Geschmack dem Relief der Oberfläche möglichst anzuschmiegen und sie für die Modellirung malerisch auszunutzen bestrebt sind. Ebenso liessen sich reichhaltige Beispiele einer derartigen, schlecht angebrachten Nachäffung der Malerei hinsichtlich aller übrigen Künste erbringen. So gilt dies auch für die Holzbildhauerei, Porzellan-, Metall- und Textil-Manufaktur, obgleich man hier gewiss mit Befriedigung konstatiren kann, dass seit den letzten Jahren diese Kunstzweige wieder in vernünftigere Bahnen einlenkten, indem sie nämlich zu der Erkenntniss gelangten, was für sie ein mit dem Material rechnender, selbstständiger Entwurf zu besagen hat, und indem es ihnen klar ward, erstens, **was** man von der Nachbildung alter Kunstwerke und **wie** man es diesbezüglich zu halten habe; vor Allem und zweitens aber, dass zwischen Kunst und Natur ein gewaltiger Unterschied bestehe, und dass, was hier nur räthlich ist, dort geradezu lächerlich wirken kann. Jedoch bei den tollen Seitensprüngen, die sich unsere moderne Mode gestatten darf, sind wir nicht einmal auf diesem der Schönheit wieder zurückeroberten Gebiete davor sicher, dass uns nicht plötzlich wieder ein Einfall droht von Theerosen, wie wir sie einst, noch dazu reliefartig gehalten, auf unseren Gardinen und Portièren schaudernd bewundern mussten, oder von Landschaften (nicht etwa solchen der Kohlenformation) auf unseren Feuerungskästen.

Im Grossen und Ganzen muss man es aber, wie schon gesagt, lobend anerkennen, dass gerade die angewandten Künste es verstanden haben, sich ziemlich frei zu halten von der sonst allgemein grassirenden Sucht nach malerischen Effekten. Selbst der Mops ist, um mit *Landseer* zu reden, wieder aus unseren Kaminvorlagen verschwunden und hat dafür, in solidem Metallguss, seinen gebührenden Platz neben der Herdstatt erhalten. Nur muthig so fortgefahren! Freilich, manchmal hat der Wunsch, gewisse künstlerisch recht gelungene Motive, die aber für die Lebensführung einer einfacheren Zeit berechnet waren, auch der Gegenwart nutzbar zu machen, gar seltsame Blüthen getrieben, und gewisse Kombinationen von altdeutscher Küche und modernem Empfangszimmer, wie man solche hin und wieder einmal zu sehen bekommt, sind nicht gerade glücklich zu nennen. Erwecken sie doch in uns das Gefühl, als habe man die ehemalige Einfachheit und Wohnlichkeit der modernen Ueppigkeit und Steifheit gewaltsam aufnöthigen wollen; und hieraus können wir uns eine gute Lehre schöpfen für die Beziehungen zwischen Kunst und Leben.

Die Bewegung, welche von Mr. William Morris und seinen hochbegabten Freunden ausging und der wir so unsagbar viel Dank schulden, begann mit der glorreichen Rückkehr zur Reinheit des Zwecks, zur Gediegenheit des Entwurfs, zu einer in sich vertieften Meisterschaft und wenn sie sich hierbei auch auf das Studium gediegener, der Vergangenheit entlehnter Modelle stützte, trug sie dabei doch deutlich gleichzeitig den unverkennbaren Stempel einer frisch lebendigen, geistigen Bewegung, welche ihre Augen fest gerichtet hat auf die Zukunft und eben dadurch ward sie für die Kunst zu



Das Schicksal und die Menschheit.

jenem wieder erwachten, aufmunternden Impuls, als welcher sie die Quelle bildet unserer Hoffnung, unserer Begeisterung.

Lasst uns darauf achten, dass diese englische Renaissance, dieses unser ureigenes Werk nicht Schiffbruch erleide, dass sie nicht schliesslich auch den eisernen, beutegierigen Krallen des modernen Handels zum Opfer falle. Vor unsern Augen soll beständig die Kunst stehen, wie sie, einer Andromeda gleich, an den Felsen der heutigen Wirthschaftsordnung angeschmiedet, umgeifert wird von dem gefrässigen, trostlosen Scheusal Profit und sehnsüchtig harrt, dass ihr endlich ein Retter erscheine. —

Traurig aber wahr. Heute, da alles nach Massenfabrikation drängt, wurde fast überall die häusliche Industrie und Kunst von dieser aufgesogen und mit ihr schwand auch jeder lokale Ton, jede charakteristische Eigenthümlichkeit aus unserer Landschaft. Das Getriebe des Grosshandels fordert allen Ansprüchen genügende Muster, und die grosse Masse hat zuviel Köpfe um einmüthig sich über das Bett zu einigen, in welchem der Strom der Erfindungen zu rollen habe; dessen Verlauf muss der Handel bestimmen, dem einzelnen Individuum bleibt weiter nichts übrig, als an jenen Strom heranzutreten, um zu sehen, ob dieser vielleicht etwas mit sich führe, das sich des Herausfischens lohne. Mit der neusten Neuigkeit muss man sich begnügen und wenn wir auch noch soviel an derselben auszusetzen hätten, müssen wir uns mit der Versicherung «soeben erst eingetroffen» und damit trösten lassen, dass jenes Ding auch sicher durchaus «à la mode» ist. Daher kommt es auch, dass unsere Pokale, Vasen, Möbel, Teppiche nicht etwa ein Stück Kulturgeschichte bieten oder ein Zeugniss ablegen von einem Geschlecht von Künstlern, sondern dass sie höchstens als Beleg dienen können für den Unternehmungsgeist irgend einer Firma. Kann man es so nebenbei mit haben, so ist es gewiss ganz nett, anregend und amüsant, sich in's Feuer hineinzureden: «man müsse den grossen Massen Kunstverständniss beibringen»; oder auch sich um die Förderung des Kunsthandwerks wirklich verdient zu machen; oder endlich sich selbst durch tadellose Schönheit des Entwurfs und vornehmste Technik einen Namen zu gründen unter den Nationen dieser Erde — alles ganz schön und gut, wollte aber ein Kunsthandwerker in diesem Geiste, der jeden wahren Künstler beseelen muss, schaffen, wollte er nur immer sich selbst treu bleiben, ohne sich um das Getriebe und die Forderungen dieser Zeit viel zu kümmern, so dürfte es ihm in der That sehr schwer fallen, auch nur sein allerbescheidenstes Auskommen zu finden.

Heute, da hinsichtlich der Bezahlung so ungeheuere Unterschiede existieren, und da hinsichtlich der Anerkennung mit so ganz verschiedenem Maasse gemessen wird, ist es für den Künstler in Holz, Stein oder Metall nicht gerade ermutigend, wenn er sieht, dass er, und möchte er noch so Gediegenes leisten, doch immer in einer verhältnismässigen Dunkelheit und unter recht bescheidenen Lohnverhältnissen arbeiten muss. So lange die Aussichten für ideelle Anerkennung und materielle Belohnung für den malenden Künstler am günstigsten liegen, helfen alle Kunstakademieen und alle sonstigen Einrichtungen, durch die man den Strom künstlerischen Empfindens, Könnens und Talents teilen und in die verschiedenen Kanäle leiten möchte, gar nichts. jeder Anfänger, der da glaubt, dass Künstlerblut in seinen Adern walle, wird, traurig aber wahr, doch stets darauf versessen sein, gerade den schon längst überfüllten Beruf der Kunstmaler zu ergreifen.

Wenn wir zum Beispiel hören, dass ganze fünf Mark für das geschnitzte Feld einer Tafelung geboten wurden, so dürfte es Jemandem, der auf den Verdienst aus seiner Hände Arbeit angewiesen ist, schwerlich verlockend erscheinen, eine noch dazu so grosse Geschicklichkeit und so hohes künstlerisches Gefuhl erfordernde Kunst wie die Holzbildhauerei zu ergreifen.

Gewiss müssen wir für derartige Erscheinungen zunächst die Geschäftskonkurrenz und die sichtliche Gleichgiltigkeit des Publikums verantwortlich machen; jedenfalls aber möchte es mir dünken, dass, wenn nur das Kunsthandwerk in den Kunstausstellungen, die heutigen Tages fast ausschliesslich nur für eine Kunstform, die Malerei nämlich, da zu sein scheinen, genügend berücksichtigt würde und zur Geltung gelangen könnte, dass sich dann sicher vieles erfreulicher gestalten dürfte. Hätte das grosse Publikum erst einmal Gelegenheit wirklich tüchtige Schöpfungen des Kunsthandwerks kennen zu lernen, so würde es gar bald zu der Ueberzeugung gelangen, dass auch ausserhalb der Malerei geschmackvoller Vortrag und technische Meisterschaft zu finden ist, und dass es durchaus nicht Lebensaufgabe eines Künstlers zu sein braucht, mit der Photographenlinse in Concurrenz zu treten, oder dass immer ein Maler den andern um Effekt und Beifall betrügen musse, wie uns solches bei der ungeschickten Zusammenstellung

dieser « Ausstellungen der schönen Künste » tagtäglich vor Augen tritt und wie es bei der Unzahl von Bewerbern, die hier um die Siegespalme ringen, eigentlich ja auch nur ganz natürlich ist. —

Alle Künste bilden ein untrennbares Ganze, sie sind gegenseitig auf einander angewiesen. Keine dürfte eine vorherrschende Stellung einnehmen und in gewissem Sinne kann man sie schliesslich alle als « angewandte » bezeichnen. Bewusst oder auch unbewusst werden wir Menschen von unserer Umgebung beeinflusst. Diese stärkt vielleicht unsern Sinn für Schönheit von Form, Farbe und Linie, vielleicht führt sie denselben aber auch auf Abwege, dergestalt, dass sich die Begriffe « hässlich » und « roh » für uns geradezu in das Gegenteil verkehren oder endlich, und das trifft wohl am häufigsten zu, stumpft sie uns auch ganz ab und macht uns so überhaupt taub für die Sprache der Kunst. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie innig die Kunst in ihrer angewandten Form mit unserem Alltagsleben verschmolzen ist, wie sie dasselbe spielend und gefällig beeinflusst, so kann man ihr nie genug Wichtigkeit zumessen.

Zur Zeit jener Perioden der Vergangenheit, die wir als Blüte-Epochen der Kunst bezeichnen, griffen Kunst und Handwerk harmonisch in einander über, waren sie vereinigt. Die herrliche Entfaltung und die unvergängliche Meisterschaft, welche die Malerei in der Renaissance erreichte, sie wäre undenkbar gewesen, hätte sie sich nicht auf jene sichere Grundlage stützen können, die ihr das Kunsthandwerk bot. Gleicht sie doch ganz einer Gemme, deren Wirkung auch gehoben wird durch eine schöne stilvolle Fassung und kennen wir nicht mehr als einen unserer grossen Florentiner Maler, der direkt aus einer Goldschmidtswerkstatt hervorging? Bilder, wie « die Anbetung der heiligen drei Könige » von Mabuse oder Crinelli's « Verkündigung » scheinen förmlich das Bestreben zu atmen, uns ein Bild zu geben von der Blüte des Handwerks zu jener Zeit. Erst kürzlich erschien ein prächtiges Buch über das Italienische Kunstgewerbe, das seinen Stoff schöpfte aus den Darstellungen von Gewändern, Hausgerät und Wohnungseinrichtungen, auf den diesbezüglichen Gemälden unserer Nationalgalerie, und wollten wir alle Maler des fünfzehnten Jahrhunderts in ihrer Gesammtheit zusammenfassen, so könnten wir aus den allerliebsten Details, welche ihre Bilder erfüllen, eine reine Encyclopädie der angewandten Künste zusammenstellen. Aber nicht der Wunsch, für etwaige kommende Archäologen vorzuarbeiten, war es, was diese Männer antrieb gerade derartige Dinge zu malen, nein, vielmehr bewirkte dies jene urgewaltige Liebe für Schönheit und jenes Uebermaass von Glück, das sie empfanden beim Anblick all des reichen und freudeatmenden Lebens rings um sie her — vielleicht auch malten sie gerade so, weil sie eben nicht allein Künstler, sondern gleichzeitig auch Kunsthandwerker waren.

Meiner Ansicht nach ist es ein Fehlgriff, dass wir bei unseren Kunststudierenden von Anfang bis zu Ende nur auf Ausbildung der rein zeichnerischen Fähigkeiten sehen. Ueber den auf's Aeusserste gesteigerten Anforderungen an eine möglichst getreue Nachahmung wird das selbstständige Entwerfen ganz vergessen. Auch die nebensächlichsten Natureffekte werden auf's Sorgfältigste studiert, welche Ausdrucksfähigkeit und Kraft aber in der bewussten Führung der einfachen Linie liegt und von welcher Wichtigkeit diesbezügliche Studien für die angewandte Kunst sind, darauf achtet Niemand. Dergestalt scheint es fast, als ob die Fähigkeit, selbstständig und ausdrucksvoll zu entwerfen, weniger hoch anzuschlagen sei als jene der möglichst treuen Wiedergabe, mit einem Worte, als ob die erstere der letzteren untergeordnet wäre — beharren wir auf dieser Ansicht, so werden wir wohl in Zeichnung und Colorit einwandfreie Nachbildungen erhalten, nie aber einen nur halbwegs brauchbaren Entwurf.

Wie heute die Verhältnisse liegen, verlangen wir von einem Maler nicht mehr als von jedem beliebigen Photographen und doch denken wir, so oft wir den Namen « Künstler » in Bezug auf bildende Künste in den Mund nehmen, immer und immer nur an den Maler. —

Ich wünsche von Herzen, dass hier ein Wandel eintreten möge. Von Herzen wünsche ich, dass ein neuer frischer Hauch das Kunsthandwerk belebe, weil es schliesslich doch eben dieses nur ist, welches den grössten Einfluss besitzt auf das Schönheitsgefühl der grossen Menge, von seiner Bedeutung für einen Industriestaat, für ein Zeitalter der Industrie, ganz zu schweigen.





Kommet zu mir, die ihr mühselig sind und beladen,
denn ich will euch erquicken.

# Der Wittelsbacher Brunnen

am

## Maximiliansplatz in München.

---

Zu den grossen hygienischen Errungenschaften, welche München der gewaltigen Gedankenarbeit Pettenkofer's und der thatkräftigen Energie seiner Bürgerschaft zu verdanken hat, gehört in erster Linie das riesige Werk der Wasserversorgung, dessen monumentalen Abschluss der jüngst vollendete, in feierlicher Weise eröffnete Wittelsbacherbrunnen auf dem Maximiliansplatze bildet.

Es war ein der grandiosen Schöpfung würdiger Gedanke, dieses Meisterwerk der Technik, welches für München im wahren Sinne des Wortes eine Quelle des reichsten Segens geworden ist, durch ein Meisterwerk der Kunst zu krönen und dadurch sowohl der Gegenwart wie der Zukunft die hohe Bedeutung des Geschaffenen für das allgemeine Wohl in monumentaler Form vor Augen zu führen.

Es war ausserdem ein glücklicher Zufall, dass mit der Lösung dieser künstlerischen Aufgabe zugleich die weitere Ausgestaltung einer anderen Meisterschöpfung, nämlich der herrlichen Anlagen Effner's, durch die einer der ödesten Plätze Münchens in wahrhaft genialer Weise zu einem der schönsten und eigenartigsten umgewandelt wurde, verbunden werden konnte.

Der ursprüngliche Gedanke Effner's, der als Abschluss seiner Anlagen an dieser Stelle einen Monumentalbrunnen projektirt hatte, ist dadurch in herrlicher Weise zur Verwirklichung gelangt.

Professor A. Hildebrand, der Schöpfer des Brunnens, hat mit demselben eine künstlerische That allerersten Ranges vollbracht. Die Aufgabe, welche hier gestellt war, war in anbetracht der örtlichen Verhältnisse mit Schwierigkeiten verknüpft, deren Bewältigung nur einem genial veranlagten Künstler gelingen konnte.

Gerade darin, dass man sich heute nach der Vollendung des Werkes den Abschluss der Anlagen eigentlich gar nicht mehr anders vorstellen kann, liegt wohl das höchste Lob für die Schöpfung Hildebrand's, die, wie jedes wahre Kunstwerk, dem Beschauer immer wieder neue Reize und Schönheiten offenbart.

Betrachtet man zunächst die Platzverhältnisse, so ergibt sich, dass Professor Hildebrand mit vollem Rechte von dem Grundsatze ausging, in der Gestaltung des Brunnens von einer Höhenentwicklung, die gegenüber den zu beiden Seiten stehenden Häusermassen doch niemals zur vollen Geltung gekommen wäre, abzusehen und dafür die Breitenwirkung als formales Prinzip der Komposition zu Grunde zu legen.

Der südwestliche, dammartig erhöhte Abschluss der Maximiliansanlagen bildete eine ausserordentlich geeignete Grundlage für diese Art der Durchführung des Brunnens, durch welche in glücklichster Weise der so vielen modernen Brunnen anhaftende Charakter eines im Grossen ausgeführten Tafelaufsatzes vermieden und ein geradezu klassischer Uebergangsabschluss geschaffen worden ist von einem dem täglichen Verkehr, dem Hasten und Treiben des Tages dienenden Platze zu dem idyllischer Ruhe und Erholung, also rein idealen Zwecken gewidmeten Haine mit seinen prächtigen Baumgruppen, seinen smaragden leuchtenden Rasen und seiner duftenden Blüthenpracht.

Um dies zu erreichen, hat Hildebrand das Hauptaugenmerk auf die architektonische Ausgestaltung gerichtet und derselben die 40 Meter betragende Gesammtbreite der Effner'schen Anlagen als Basisbreite des nach dem Platze zu als Ausbuchtung entwickelten Brunnens zu Grunde gelegt. Er konnte dadurch mit Formen wirken, die trotz der Grösse des Platzes, trotz der drückenden Häuserkolosse sowie der weiten Entfernung, von der aus der Brunnen zu sehen ist, dennoch in imponirender Weise zur Wirkung gelangen.

Eine reizvolle, gleichfalls der gegebenen Situation ungemein glücklich angepasste Lösung fand die Bildung der Bassins durch die Uebereinanderlagerung derselben, so dass sich von einem oberen Bassin, mit dem sich der Beschauer, auf der Seite der Anlagen stehend, auf demselben Niveau befindet, das Wasser in ein unteres, der gesammten Brunnenentwicklung gemäss gleichfalls nach dem Platze zu ausgebuchtetes Bassin ergiesst.

Auf diese Weise hat Hildebrand auch eine Breitenwirkung des herabströmenden Wassers erreicht, welche auf grosse Entfernung hin einen mächtigen Eindruck erzielt und zu der wahrhaft monumentalen Wirkung des Ganzen wesentlich mit beiträgt.

Aus dieser Gesammtsituation entwickelte der Meister die weitere Gestaltung des Brunnens und seiner Einzelformen mit einer geradezu bewunderungswürdigen Konsequenz. Um diese Einzelformen und ihren Zusammenhang klar zu machen, geben wir in Nachstehendem Hildebrand's eigene Schilderung, die den besten Einblick in den Gedankengang des Künstlers gewährt.

Er schreibt, indem er den Beschauer von der Rückseite des Brunnens nach vorne führt:

«Steht man auf der erhöhten Seite der Anlagen, so hat man das obere Bassin vor sich, das von einem circa 80 cm hohen Rand umfasst ist; das Bassin hat eine Weite von 25 Meter, ist auf der Seite der Anlagen in der Mitte etwas eingezogen, während es nach dem Platze zu in der Mitte als ein Halbrund von circa 13 Meter Breite ausladet. Durch diese Vorwölbung nach dem Platze zu, verbunden mit der gegenüberliegenden Einziehung des Bassinrandes, ist die Richtung des Vorstrebens in den Platz, welcher durch die Ausbuchtung des gesammten Grundrisses zum Ausdruck gelangt, noch mehr zur Geltung gebracht; auch erschien es vortheilhaft, den langgestreckten hinteren Bassinrand zu unterbrechen.

In der Mitte des Bassins erhebt sich ein Aufbau, der eine Schale von 5,50 Meter Durchmesser trägt; diese wird überragt von einer kleineren Schale, aus der das Wasser in die grössere und von da in das Bassin abfällt. Die Schalen, sowie der Sockel und auch das Halbrund des Bassins sind nicht kreisrund, sondern elliptisch und fügen sich dadurch in die Breitenwirkung des Brunnens ein.

Zu beiden Seiten des Halbrundes und in einer Axe mit dem mittleren Schalenaufbau sind zwei Sockel angebracht, die den auf der vorderen Seite etwas erhöhten Brunnenrand nicht überragen. Durch diese Sockel bilden sich in dem Bassin auf der Seite nach der Anlage besondere seitliche Abtheilungen; um diesen eine gewisse Selbständigkeit gegenüber dem mittleren Theile des Bassins zu geben, aus dem sich der Schalenaufbau erhebt, ist je in ihrer Mitte ein Wassersprudel angebracht.

Der Sockel, der die grosse Brunnenschale trägt, ist verziert durch vier Masken mit Festons und den vier Wappen der bayerischen Stämme. In den Masken, deren zwei männlich, zwei weiblich sind, kommen elementare Stimmungen des Wassers zum Ausdruck. Die seitlichen Sockel tragen Kolossalgruppen, in denen sich die zerstörende und die fruchtbringende Kraft des Wassers darstellt. Jene ist durch einen Mann symbolisirt, der auf einem Wasserpferde reitet und einen Felsstein schleudert — es ist das Gebirgswasser gemeint, welches das Geröll mit sich führt; diese durch ein Weib, das auf einem Wasserstier sitzend eine Schale in der Hand hält — der das Land befruchtende ruhige Strom. Diese Gruppen, deren jede 4 Meter lang und 3 Meter hoch ist, sind der in der Mitte sich erhebenden Schale zu gerichtet, werden aber von dieser noch überragt; sie bilden so, zusammen mit dem plastisch verzierten Unterbau der Schale, eine Art mittlere, plastische, dekorative Zone innerhalb des architektonischen Ganzen; in ähnlicher Weise durchzieht auch am Unterbau der dekorative Schmuck, bandartig zusammengehalten, horizontal den Bau.

An dem vorderen Rande des halbrund vorspringenden Bassins, der die beiden Sockel der grossen Gruppen verbindet, sind auf der Innenseite Fischmasken angebracht, die das Wasser aus dem oberen Bassin einzuschlürfen scheinen und in dem Beschauer die Vorstellung erwecken, dass das Wasser nach der vorderen Seite hin abfliesst.

An den Brunnen schliesst sich auf beiden Seiten eine Rasenböschung mit Felsgestein an; dieses setzt sich nach vorne fort und stellt den natürlichen Untergrund des Ganzen dar.

Stellt man sich nun auf den Platz vor die eigentliche Front des Brunnens, so ruht der Schalenaufbau und die beiden Gruppen auf einem Unterbau, bestehend aus dem vortretenden Halbrund, aus den beiden Postamenten, die der vorstrebenden Bewegung des Halbrundes einen seitlichen, festen Halt geben, und aus dem Felsgestein,

welches sich rechts und links an die architektonischen Theile anschliesst und den festen Bodengrund der Anlagen ausdrückt. Dieser ganze Unterbau hat die Höhe von circa 2,80 Meter, die dadurch erreicht ist, dass der vordere Rand des oberen Bassins gegen den hinteren Rand erhöht wurde. Die seitlich abfallenden Felsen bilden die Vermittlung dieser Höhe mit dem Strassenniveau des Platzes, und indem sie anderseits ihre schräge Richtung vermittelst der plastischen Gruppen bis zur Höhe der Schale fortsetzen, baut sich das Ganze allmählich in einem flachen Bogen zur Gesammthöhe auf.

Das Halbrund, welches das obere Bassin trägt und dazu bestimmt ist, den Abfluss des Wassers nach unten zu vermitteln, hat zum Motiv Nischen, die von Pfeilern flankirt sind; in den Nischen sind über grossen Muscheln sieben Köpfe von Wasserthieren angebracht, die das Wasser in die Muscheln speien; von da fliesst das Wasser in das untere Bassin.

Dieses Motiv wiederholt sich siebenmal; die Pfeiler sind durch Fische in Relief verziert; über den Pfeilern tragen Doppelkonsolen den oberen Bassinrand. Auch aus den Sockeln, welche die Gruppen tragen, strömt Wasser herab; um aber hier schon die Vorstellung des festen Terrains zu erwecken, zieht sich das seitliche Gestein etwas über die Sockel; die Nischen sind weggelassen und die Muscheln, über die das Wasser herabfliesst, sind nur angehauen. Auf diese Weise vollzieht sich der Uebergang von dem seitlichen Naturfelsen zu der künstlerisch geformten Brunnenwandung. Der Eindruck, dass der Brunnen sozusagen aus dem Naturgestein herausgehauen und ganz aus dem Terrain herausgewachsen erscheint, ist noch überdies dadurch erreicht, dass das Gestein auf beiden Seiten von links nach rechts schräg gelagert ist; diese schräge Richtung ist auch in den Fischreliefs auf den Pfeilern festgehalten, durchzieht den ganzen Unterbau und bindet ihn zu einem Ganzen zusammen.

Auf einer Länge von circa 18 Meter strömt das Wasser an dem Unterbau herab und füllt das untere Bassin, welches, der Brunnenform gemäss, den Unterbau in seiner ganzen Breite umfasst; es wird durch einen breiten und ganz niederen Rand abgeschlossen, so dass von ferne der Unterbau darüber ganz sichtbar bleibt. Um es zu vermeiden, dass das vorspringende Brunnenhalbrund zwischen den massiven Bodenmassen als dünnwandig und wie mit Platten belegt erscheint, wurde der Fugenschnitt trotz der geringen Gesammtfläche in so geringen Höhenabständen gehalten, dass das Gefühl erweckt wird, in der Front die Querschnitte und nicht die Längenschnitte der Steine zu sehen.»

Betrachtet man nun das bildnerische Bauwerk, wie es sich in seiner Gesammtheit dem objektiven Beschauer darbietet, so empfängt man in erster Linie den Eindruck erhabener Grösse und wuchtiger Monumentalität. Dazu kommt die Empfindung des Neuartigen, noch nicht Gesehenen, welche sofort das Bewusstsein in uns wachruft, dass hier eine vollständig in sich abgeklarte, zielbewusste und eigenartige künstlerische Individualität schöpferisch gewaltet hat.

Alles an dem genialen Werke ist bedeutsam, nirgends finden sich kleinliche Konzessionen an den Durchschnittsgeschmack der Masse, überall, selbst in den einfachsten Profilirungen ist die stilistische Logik des Grundgedankens, des gegebenen Zweckes und des verwendeten Materiales mit erstaunlicher Klarheit festgehalten.

Es ist eine aus Felsen gehauene Phantasie, die in quellenartig sprudelnder Frische den Beschauer wie eine Naturgewalt mächtig packt und in ihm die reinsten, durch nichts gestörten Gedankenakkorde hervorruft.

Wenn je die oft gebrauchte und noch öfter missbrauchte Bezeichnung «stilvoll» in ihrer wahren und vollen Bedeutung am Platze war, so ist dies hier der Fall.

Mit einer Selbstbeschränkung, welche die höchste Bewunderung des Kundigen erregt, hat der Meister nur das zur technischen Verwerthung gebracht, was anscheinend zwanglos bewältigt werden konnte. Bei aller Freiheit der Phantasie ist er stets in jenen Grenzen geblieben, durch die allein wahrhaft Grosses erreicht werden kann.

Darum wird sein Werk zu jenen zählen, an denen sich kein Jahrhundert satt schauen wird. Es wird zu den kommenden Geschlechtern wie zu uns allezeit jene ewige Sprache reden, welche nur den Schöpfungen der Natur und damit auch den wahren, echten Meisterwerken der Kunst zu eigen ist; denn die höchste Schöpfung der Natur ist der Künstler selbst, der in sich ihre Gesetze trägt und sie seinen Mitmenschen in seinen Werken offenbart.

*J. v. Sch.*



DIE

# AUSSTELLUNG DER ENGLÄNDER UND FRANZOSEN

IM

# GLASPALAST UND IN DER SECESSION.

VON

A. SPIER.

Es war in den südlich heissen Septembertagen dieses Jahres, die Abendsonne färbte den Münchener Himmel italienisch, unter gleichem Klima-Einfluss lernte man die ganze Passivität des Südländers in praxi begreifen, man lernte sogar sein berechtigtes dolce far niente lieben. Das Abendleben auf dem Münchener Keller trug sein Hochsommer-Gepräge. Behaglich und beruhigt besetzt der Eingeborene, auf den primitiven Bewirthungsstyl Geschulte, seinen Tisch und trinkt «seine Maass» mit dem Gefühl einer angenehmen Neigungspflicht. Dazwischen lachen und staunen die zugereisten internationalen Gäste, und auch ihnen schmeckt dieses folgenschwere Münchener Bier, das in der Persönlichkeits-Entwicklung des bayerischen Volkes eine «massgebende» Rolle spielt. Ein nach den Ursachen spähender Psychologe wird es eines Tages da und dort als das Bremsemittel in der geistigen Entwicklung bezeichnen, welches bei Vielen allabends den Gedankenkampf einhält — oder als den Lethetrank, der in dem Erregungssturm des fin de siècle einer Bevölkerungsgruppe ausnahmsweise zu Theil ward.

Wir sassen an einem Tisch mit einer Münchener Bürgersfamilie, sie hätte «Lethemeyer» heissen können. Unser Kreis war klein, ein Maler, ein kunstgelehrter Arzt, zwei Kunstfreunde, die sich für Kenner halten, in dem bescheidenen Sinne: «Ein Jeder sieht nur, was er sehen kann». Die Debatte bewegte sich zwischen allgemeinen und individuellen Kunstbetrachtungen, streifte das Grenzgebiet zwischen Musik und Malerei und erwies die Grundverschiedenheit der Anschauung von vier Menschen, die viel Kunst betrachten, für sie fühlen, über sie nachdenken. Jeder meinte etwas Anderes, Jeder sah anders, Jeder hatte eben seinen anderen Standpunkt. Ich machte auf den Himmel aufmerksam, dessen Böcklin-Blau durch die grünen Baumgipfel schimmerte. Und die ganze übrige Gesellschaft behauptete, der Himmel sei überhaupt nicht blau. Die Frau des Malers, deren feiner Farbensinn verbürgt war, nur sie stimmte mir bei. Aber das schöne Böcklin-Blau, das ich so gern beglaubigt und gemalt hätte, es fand keine Majorität. Die Lethemeyer's nebenan hörten belustigt zu und schüttelten die beruhigten Köpfe; sie fanden, dass es einfach Nacht und dunkel, gar kein Himmel zu sehen und nur unser Auge nicht klar war.

Unwillkürlich drängte sich mir die Nutzanwendung auf: Wie soll in dieser buntgemischten Menschheit nur annähernd ein einheitliches Kunsturtheil, ein einheitlicher Kunstgeschmack erreicht werden? Vier Betrachter stellen schon drei Gegensätze in der Anschauung fest, ein bewunderndes oder urtheilendes Wort ruft helle Opposition hervor. Solche Meinungsverschiedenheiten erinnern mich oft an die Erzählung des jetzigen Finanzministers Miquel, der bei der ersten Kommission zur Berathung des neuen bürgerlichen Gesetzbuches war und die wochenlang andauernde Unmöglichkeit einer Verständigung schilderte. Durch seinen von der Noth eingegebenen Vorschlag, sich doch erst über die Auffassung der Bedeutung, quasi über den Inhaltsbegriff jedes einzelnen Wortes zu einigen, ward sie allmählig, wahrscheinlich nur theilweise überwunden.

Wenn sich dieses gründliche Verfahren auf dem juristischen Gebiet, dem Gebiet der klaren, fixirbaren



Adolf Hildebrand sculps.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Wittelsbacher Brunnen in München.

Begriffe als nothwendig ergibt, wie viel dringender wäre es auf dem Kunstgebiete, auf welchem das Resonanzspiel der Eindrücke zwischen Individuum und Kunstwerk, das Unbeschreibliche, das Unfassbare geschehen, gesagt, verstanden sein will! Jeder sieht anders, Jeder hat nur seinen Aufnahmeapparat, der gewisse Elemente gar nicht oder halb oder verändert wiedergibt, und bei dem besten Bestreben bleibt der Einzelne auf seinen Sehkreis angewiesen. Er kann diesen Sehkreis bereichern, — durch die Bereicherung erweitern, — aber derselbe hängt von der Wechselwirkung zwischen innerer Entwicklung und Anschauungsmaterial, nicht von der zufälligen persönlichen Willkür, von irgend einem Bilde oder von dem äusseren, direkten Einflusse eines anderen Urtheils oder einer anderen Richtung ab. Das Zugeständniss der Ehrlichkeit: «Das sehe ich nicht in der Natur, das finde ich auch nicht in dem Bilde», müsste ebenso pflichtgemäss und natürlich sein wie die einfache Bemerkung: «Diesen Dialekt verstehe ich nicht, ich kenne wohl die Ursprache, aber diese Klänge, diese Wendungen sind mir fremd, sagen mir Nichts, weder meinem intellektuellen noch meinem musikalischen Sinn». Wenn in der Kunstbetrachtung diese Einsicht und mit ihr eine derartig aufrichtige Weise zur Vollberechtigung käme, wäre das Verhältniss des Publikums zur Kunst wie das der Künstler untereinander ein weit gesunder basirtes. Eine erste, eine zweite vergebliche Betrachtung würde den Einzelnen bald belehren, welches seine Bilder sind, wo er eine Verständnissbrücke findet, folglich einen Genuss zu erwarten hat Er urtheilt oft aus einer zu grossen, geistigen Entfernung, die ihm das Eigentliche, das Persönliche des Bildes verbirgt. Durch solche Erkenntniss würde er sein Urtheil auf jene Werke eingrenzen lernen, mit welchen er eine innere Verbindung gewinnen kann und durch diese weise Beschrankung nur sich selbst bereichern. Wenn sich mit dem Muth einer ehrlichen Einseitigkeit die Toleranz für die Anders-Art verbände, dann wäre die falsche Voraussetzung, als ob es eine Kunst geben könne, die Allen ein gleichmassiges Wohlgefallen abgewänne, bald aus dem Wege geräumt und mit ihr ein grosses Hinderniss beseitigt. Gleiches Existenzrecht für jede Gruppe! für jede Individualität in der Kunst! Unter dieser Losung sind die

*Arthur Hacker.* Bildniss des Bildhauers Onslow Ford.

mannigfaltigsten Geschmacksrichtungen möglich und berechtigt. Während die modernsten Modernen ihre Jünger und Agitatoren um sich sammeln, werden die heiligen Alten ihre Anbeter nicht verlieren.

Der reichste und der beneidenswerthe Kunstbetrachter ist Jener, welcher für alle Dokumentationen der internationalen Malerei einen offenen feinen Sinn hat. Ihn stört es nicht, wenn die Seh-Kapitäne auf dem Verdeck und die Lethemeyers im Zwischendeck den blauen Himmel eines Münchener Septemberabends nicht sehen, er freut sich seines Extrahimmels. Für ihn ist jedes neue Ausstellungsjahr eine Art künstlerischer Weltreise. Die ersten, die zweiten Wiedersehens-Eindrücke überraschen, erfreuen, erregen; ihre Wiederholung verwandelt die frische Empfindung in ein mehr oder weniger trauliches Verhältniss zu alten Bekannten, deren Veränderung, Fortschritte, Rückschritte oder Stillstand die Spanne eines Jahres nur leise zu Tage treten lässt, in deren Kreis alljährlich nur einzelne neue Elemente auftreten.

So erging es in diesem Sommer dem ständigen Ausstellungsbesucher der geschilderten Art am Deutlichsten bei den Engländern und Franzosen. Während er sich freute den alten Neuen zu begegnen, erkannte er schnell den vielfachen Einfluss der früheren Generation, die nur abgethan scheint, bei den verschiedensten und jüngsten Debutanten. Die Franzosen, welche bei der äusserlichen Centralisation der französischen Kunst in der Stadt Paris auf strenge Selbsthülfe angewiesen sind, wenn sie sich vor dem Uebermass der Beeinflussungsmöglichkeit retten wollen, traten in der diesjährigen Ausstellungsgruppe mit tüchtigen Proben ihres Könnens auf, ohne ein einheitliches Bild ihres Status von heute zu geben. Während fast Jeder von ihnen ein Votum seiner Selbstständigkeits-Entwicklung auszugeben scheint, oft mit dem Muth «altmodisch» zu sein, bekennen die Engländer einen grösseren Familien-Einfluss untereinander. Ihre Landschaftsbilder, so auserlesen einzelne, so ausgezeichnet viele sind, schaden sich häufig gegenseitig durch eine aufdringliche Familienähnlichkeit. Die Wiedersehensfreude mit den Bildern dieser Art drückt sich dann in dem Worte: «Du hast Dich aber gar nicht verändert!» das von Mensch zu Mensch gesprochen so wohl thun kann, kritisch aus. Mit dieser relativen Kritik sind die diesjährigen Schotten in beiden Ausstellungen zu begrüssen. Der besagte Missstand tritt in der Secession, wo die Engländer einseitiger als im Glaspalast vertreten sind, auffallender hervor.

Als die Schotten vor vier Jahren in München die Neulinge im Glaspalast waren, standen sie alsbald im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und wurden der Gegenstand rückhaltsloser Begeisterung. Die Deutschen haben immer noch die Eigenschaft, die Originalität des Fremden a priori zu überschätzen, zu denken, das Heil läge unbedingt ausser Land. Diese Weitsichtigkeit, deren Vortheile und Nachtheile nicht zu verkennen sind, ruft langwirkende Einflüsse und chronische Irrthümer hervor. Sie kam den Schotten mit vorwiegender Berechtigung zu Gute. Ihr erster, lauter Erfolg in München beeinflusste sie weit stärker als ihr früherer in Paris, gab ihnen ihre Selbstsicherheit, steigerte ihren Parteimuth, verschaffte ihnen die Anziehungskraft einer «berühmten» Gruppe und trug ihnen die Verkaufschancen im Ausland ein.

Aber der hypnotisirenden Wirkung des überraschenden Neuen, welcher der Deutsche so leicht erliegt, — in diesem Sinne ist er immer noch das Medium par excellence, — ist eine Ernüchterung erfolgt. Es sind Jahre darüber hinweggegangen. Der unverkennbar gewesene Einfluss der schottischen Maler auf die Deutschen ist stetig in der Abnahme. Ruhigere Beobachter unter Malern und Kunstfreunden fangen an der schottischen Originalität da und dort zu misstrauen. Die Palette, welche an die Farben der schottischen Stoffe erinnert, verräth eine uniforme Methode; was sich als ganz originell ergab, kommt in die Gefahr industriell zu scheinen, ihre Sprache wirkt nicht mehr als persönliche in der Betonung. Der sich zu oft ähnelnde Farbenakkord bringt den Eindruck mässig interessant variirter Sätze hervor, die im Durchschnitt keine Neuentwicklung aus einem Sprachschatz herausheben und die Manier ihres Dialektstils nicht mehr los werden können.

Wenn man das reizende Aquarell von James G. Laing bewundert und im Katalog: «Trübes Wetter in Rothenburg» liest, sagt man erstaunt: «Sieh da, Rothenburg in's Schottische übersetzt!»

Auch in der Malkunst gilt das alte erfahrungsgemässe Wort: «Wer glaubt, wird selig!» Nur muss man glauben können. Ein grosser Theil der Schotten ist schon zu oft schottisch gekommen, und die gründlichere Einsicht gefährdet den Glauben an ihre Ursprünglichkeit, an ihren nicht aussetzenden, erziehlichen Zusammenhang mit der Natur. Sie malen den Beweis, dass sie ein Rezept in der Atelier-Apotheke haben und vermindern damit die

Gefahr ihres Einflusses auf deutsche Maler. Der deutschen Art fehlt als glückliche Gegenkraft ihrer Nachahmungslust im Durchschnitt die Beharrlichkeit der Verstellung. Der Deutsche sagt sich eines nüchternen Tages, dass es nicht nöthig sei hochrothe Bäume zu malen, um die Reize der reichen, wahren Natur zu erhöhen, dass man seine Welt mit seinen eignen Augen sehen muss und fällt durch diese Einsicht wieder von einem neuen Farbengötzen ab. Er erinnert oft an den geplagten Mann im Cirkus, der sich auf dem galoppirenden Pferde zwanzig Mal umkleidet; er reitet als Spanier, Araber, Italiener, Ungar . . . . . . Aber nur die schnell angezogenen und wieder schnell abgeworfenen Kleider illustriren andere, fremde Zonen. Der Mann selbst bleibt im Kerne wer er ist und wird nie weiter kommen, als sein Pferd von ihm gut oder schlecht dirigirt geht. Wenn das Pferd ein Pegasus und der Reiter ein Künstler ist, werden sie gemeinsam den Cirkus und die Maskerade verlassen und in das eigene gelobte Land reiten.

Gerade unter den englischen Malern gibt es eine stolze Reihe, welche ihr Land erobert haben und behaupten. — Die Wechselwirkung zwischen dem englischen Charakter und der Organisation seiner Künstlerschaft hat ganz besonders günstige Verhältnisse hervorgebracht. Die verschiedenen gesunden Rebellionen unter den Künstlern haben sich schliesslich nur als eine erwünschte Hochdruckwirkung auf die reichen, jungen Kräfte erwiesen, welche nicht selten nach wilden Sturm- und Drangjahren auf dem Höhepunkt ihrer Kraftentfaltung in die Ruhmeshalle der bekämpften Royal Academy einkehren. Die Ehrlichkeit und die Beharrlichkeit des englischen Charakters konnte es allein ermöglichen, dass ein Institut, über 125 Jahre alt, vierzig Privilegirten Platz und Macht gewährt und dennoch nicht antiquirt im Urtheil, nicht bureaukratisch ist. Die Einfluss- und Anziehungskraft der Academy beruht zum Theil, zum gesunden Theil auf ihrer materiellen Leistungsfähigkeit. Bietet sie doch der Wittwe eines jeden Mitglieds in einer feststehenden Pensionssumme eine bescheidene sichere Unabhängigkeit und befreit ihr Mitglied von der für die künstlerische Entwicklung oft so folgenschweren Sorge um die Zukunft der Familie. Dieses Vorbild sollte die deutschen Maler, welche nur zu oft durch den Mangel eines solchen Rückhaltes Tages- und Marktsklaven werden, anregen Gleiches zu erstreben. Vortheil und Ruhm locken die jungen Talente Englands in die heiligen Hallen der Royal Academy. Ihre Anziehungsmittel üben nicht leicht einen schädlichen Einfluss aus, weil das schliessliche richterliche Aufnahmsurtheil einen unbestechlichen Standpunkt strenger Kunstforderungen aufrecht zu erhalten sucht und von oppositionellen Strömungen immer wieder vor der drohenden Gefahr des Unfehlbarkeitsglaubens gewarnt und scharf controlirt wird. Verhältnissmässig wenige Maler entziehen sich auf die Dauer dem Novizendienst, der mit der Ausstellung in der Royal Academy beginnt. Er lockt den Outsider schon aus dem Nützlichkeitsgrunde, vom Gros des Londoner Publikums gesehen zu werden, unwiderstehlich an, — er erhält ihn auf der zweiten Tempelstufe als associate of the Royal Academy in Eifer und erhebt ihn mit der Ernennung zum Mitglied der Royal Academy auf den vierzigsitzigen Thron der englischen Kunstgrössen und Kunstrichter. Die zwei Buchstaben R. A. hinter dem Künstlernamen gelten als die unangetastete Ehrenlegion der englischen Maler. Wie sich auch die Gruppen im Lande gebildet haben und bilden, der erziehlichen Anziehungskraft der Royal Academy widerstehen Wenige. Der allgemeine Stand der englischen Malerei bezeugt, dass bis heute aus dieser Thatsache kein Hemmniss für die individuelle Entwicklung entstanden ist. Jede Gruppe hat ihren Urstand von Individualitäten, die Glasgow Boys, wie der New-English Art-Club, wie die Newlyner. Der Parteizusammenschluss tritt bis jetzt nur bei den Schotten als gefährlich schablonisirend auf. Einer unter den Beweisführern dieser Behauptung ist R. Macauly Stevenson, unter der Kameradschaft der Boys der Moonlighter genannt. Seine ersten fein abgetönten Mondbilder erregten lauten Beifall. Da war die Poesie des stillen Abends, an welchem die weichen Strahlen des Mondes die Welt mit mildem Friedenslicht übergiessen. Er nannte seine Gemälde mit Recht: «Idyll», «Träumerei», «Abendfrieden», «Romanze». Dem goethetreuen Deutschen deklamirten sie alle:

> «Füllest wieder Busch und Thal,
> Ganz mit Mondesglanz.»

Und diese Wirkung fängt zu ermüden an, weil sie denselben Grundton in sechs gleichzeitig ausgestellten Bildern anschlägt. Sobald sie in grösserer Anzahl nebeneinander hängen, haben sie ihre erste, starke Sprache verloren! Man wird Stevenson erst wieder gerecht, wenn man seine feinen Werke einzeln und ohne Bezugnahme auf seine Dutzende sieht.

Dasselbe gilt von einer ganzen Reihe der schottischen Landschaften, ohne die Reize der einzelnen Bilder zu verkennen. Die Feinheiten von George Henry, Alex Frew, Paul F. Maitland, David Gauld, J. Reid-Murray, Alexander, Roche, John und Joseph Henderson, David Fulton, W. P. Adam, A. Brownlie Docharty, T. Austen Brown, D. Muirhead, Grosvenor Thomas, L. Tomson, H. Olivier, R. B. Nisbet, W. Padgett, sind von ganz auserlesener und anziehender Art; nur der gesammtverwandtschaftliche Zug der englischen Bilder untereinander versteckt dieselbe der oberflächlichen Betrachtung. Die schottische «Idylle» D. Martin's, der «Schlepppfad» und der «Steinbruch» W. J. MacGregor's, die schottischen Landschaften von R. S. W. Hamilton, der «Herbst» von J. H. Haig, das «Idyll» von Archibald Key, sie alle haben malerische Vorzüge erster Grösse; aus einer grossen Anzahl ihrer Gemälde spricht das Bestreben, die charakteristischen Reize der englischen Natur mit der detail-feindlichen Technik und der individuell-poetischen Auffassung der Barbizoner wiederzugeben; deren Einfluss ist überhaupt unverkennbar. Die reichen englischen Schiffsrheder und Grosskapitalisten, welche als erste Pioniere französischer Kunst in England ihr Geld in Barbizoner Kunstwerthen anlegten und in ihren kleinen Gallerien ihren Landsleuten zeigten, wie man in Frankreich malt, haben ihrem Lande gute Dienste gethan. Die Anregung, welche von diesen Käufen ausging, war das erste Aufgebot der französischen Schule, welches sich durch die Heranziehung französischer Werke zu der internationalen Ausstellung in Edinburg im Jahre 1886 erneute und fortsetzte. Zu ihr wallfahrten auch jetzt die meisten englischen Maler auf kurze oder lange Zeit. Was sich Grosses und Ausgeglichenes aus dieser Wechselwirkung von heimathlichen Natur- und Kunsteindrücken und ausländischer Schulung entwickelt hat, ergibt sich in glänzendster Weise aus den Gemälden Alfred East's «Morgensonne» und «Dämmerung» aus A. K. Brown's «schottischem Moorland», «Loch-Lomond», «Mondschein», A. D. Peppercorn's «Dorf in England» und «Bauernhof», R. M'Gregor's «Muschelsammler» und «Heuernte».

*Herman G. Herkomer.* Bildniss des Herrn Hubert Herkomer, R. A.

East versteht es, den Luftschimmer, welcher die Ferne verschleiert ohne sie zu verstecken, in meisterhafter Weise wiederzugeben. In seinen Bildern kann man sich ergehen, die tonlose Stille geniessen, einen melancholischen Frieden empfinden. K. A. Brown er-



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Frisch zugegriffen!



Henry S. Tuke pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München.

Badende Jungen.



*Samuel Reid.* Septembermorgen.

innert in dem liebenden Herausmalen der feinsten Luftstimmung, in der nichts verschwommen ist, in der das kleinste Blatt in seiner Gestalt vorhanden und doch poetisch, in einem Ton mit dem Bildganzen verbunden bleibt, an den grossen österreichischen Landschafter Schindler. Paterson's «Barbuie's Farm» und Samuel Reid's «Septembermorgen» sind von jener Art Landschaften, in deren Zauber auch ein «Lied ohne Worte» liegt.

Neben diesen auserwählten Werken intimer Schönheit wirken die Landschaften von H. W. B. Davis mit ihrer soliden, deutlichen, sicher nicht poesielosen Kunst, aber als Gegensatz zu jenen feinsten Stimmungsbildern erster Grösse prosaisch. Seine drei Bilder «Nach dem Regen», «Im Mai» und «Im westlichen Hochland» sind wahr, einfach, echt in der Wiedergabe dessen, was ein nicht träumerischer Naturfreund in der Natur sieht, einer von Denen, welche auch begeistert singen: «O Welt, wie bist Du so wunderschön», von welchen wir aber unbescheidener Weise denken: Die sehen doch nur das deutliche Ganze und nicht die hundert Schönheitsgaben und -Spielarten, welche uns wie erschlossene Geheimnisse freuen. Davis sagt selbst von seinem einen Bilde «Im Mai»: «Das ist das wahrste Stück Natur, das ich je malte.» Von seiner soliden Wahrhaftigkeit in der Kunst können noch Viele viel lernen. Melville, den die Glasgower Boys stolz ihren König Arthur nennen, ist wieder durch bedeutende Zeugnisse seiner eigenartigen Meisterschaft vertreten.

Dass sich in der Stadt Glasgow, dem Sitze der Glasgower Boys, der allgemeine Geschmack weder durch die heimathlichen, noch durch die importirten Meisterbilder von der Freude an der Marktwaare befreit und auf den höheren Standpunkt emporgeschwungen hat, scheint das Ergebniss einer Glasgower Ausstellung zu beweisen, in welcher durch ausgetheilte Stimmzettel an jeden Besucher die Preisentscheidung dem Publikum zufiel. Den ersten Preis erhielt das Gemälde von W. Robert Allan, «Das Nord-Ford Uist», ein Werk, dem als Ergebniss des fleissigsten Könnens wohl die erste Note gehört, das aber nie als ein vollendetes Meisterbild bezeichnet

werden kann. Durch dieses Plebiscit lieferte das Publikum einen zuverlässigen Beweis seines eigenen Geschmackes und dieses Selbstzeugniss ist vielsagend, gerade weil es an einem Ort ausgegeben wurde, welcher der Sitz einer der individuellsten Künstlergruppen ist.

Den kräftigsten, individuellsten Auffassungen begegnen wir bei den Malern Frank Brangwyn, Henry S. Tuke und Stanhope A. Forbes. Brangwyn, der Abstammung nach ein Flamänder, ein leidenschaftlicher Freund des Meeres, hat zu See und Land ein grosses Stück Welt gesehen und bringt seine eigene Anschauung in künstlerischer, ursprünglicher Weise zum Ausdruck. Er ist in beiden Ausstellungen vertreten, im Glaspalast mit einem sehr ausgearbeiteten älteren Bilde, «Seemannsbegräbniss», das mit ausgezeichneter Charakteristik die Ergriffenheit derer darstellt, welche ihren Kameraden heimathsfern in's Meer versenken! —

Sein Bild in der Secession, «der wunderbare Fischfang», ist weit skizzenhafter gemalt, die Farbentöne wie die Bewegung der Gestalten, die Darstellung der Meeresweite vereinen sich dennoch zu einer überaus starken Gesammtwirkung.

Tuke, dessen «Kartenspielende Matrosen» im vorigen Jahre durch die goldene Medaille und durch den Ankauf von Seiten der Münchener Pinakotek ausgezeichnet wurden, bewährt wieder seine erste Meisterschaft in der Fähigkeit, die Natur deutlich, stark, schleierlos und doch interessant wiederzugeben. Seine «Badenden Jungen» sind eine Scene aus der sonnigen, unmittelbaren Wirklichkeit, die, wie sie selbst, erfrischend wirkt. Man spürt ordentlich, wie behaglich diese kräftigen Jünglinge ihr Freibad in Luft, Licht und Wasser geniessen. Der Prinz-Regent von Bayern, ein grosser Natur- und Badefreund, hat dasselbe als sein Eigenthum erworben. Tuke's zweites Bild, «Der Citronenpflücker aus Corfu», der stämmige junge Mann, der in der Sonne steht und nach den goldenen Früchten ausgreift, erweckt die Sehnsucht nach solcher Ernte in der Sonne Südens. Das Farbenspiel vom Baumgrün und Citronengelb in Licht und Luft ist eine Augenweide.

Einem vollen Gegensatz in der Gegenstandswahl begegnen wir in den Gemälden von Stanhope Forbes die «Steinfuhre» und die «Schmiede». Die beiden Werke sind in ihren künstlerischen Qualitäten ebenso wie die von Tuke durch eine ausgeglichene, gesunde, sichere Kraft der Anschauung und der Technik ausgezeichnet und mit noch feinerer Meisterschaft vollendet! Die «Steinfuhre», welche unter einem grauen, schweren Himmel durch das Land fährt, steht so wirklich und wahrhaftig im Raum und in der Luft, die Pferde, die sie ziehen, drücken so sichtbar die Kraftanstrengung aus, dass wir den lebensgrossen Eindruck als gegenwärtige Wirklichkeit empfinden. Die «Schmiede», welche schon in London als ein Meisterstück der Saison galt, wird wohl für immer ein Meisterstück aus unserer Zeit bleiben. Fern von jeder Theatralik, ehrlich, lebenswahr, steckt in diesem einfachen Intérieur ein lautes Leben; ein Zusammenwirken von Licht, Ton, Wärme belebt die Menschen und das Pferd, fesselt das Auge und vor dem Feuerglanz dieser ländlichen Schmiede verschwinden die künstlichen Grün- und Gelblichteffekte der Modernsten in ein blasses Nichts.

Die beiden Gemälde der Frau dieses Künstlers, Elizabeth Stanhope Forbes, «Am Waldesrand» und «In Cornwall», zeigen ihr Talent und seinen guten Einfluss. J. C. Gotch, auch wie das Ehepaar Forbes ein Mitglied der Newlyner, die an der Westküste Englands als eine gleichgesinnte Gruppe zusammengeschlossen die Natur geniessen und studiren, schickte dieses Mal ein merkwürdiges Bild, «Das thronende Kind», — ein halbwüchsiges, englisches Mädchen in kirchlich-feierlicher Toilette, Märchen-Madonna?, Märchenkönigin?, ein maskiertes, dekoratives Kind von heute, an dem sich der Farbensinn des Malers eine mühsame Aufgabe stellte. Das Gemälde der Mrs. Gotch, «Media Vita», ist weit weg von diesem Farbenthrone und führt mit gewandter Kraft in das alltägliche klägliche Leben der Armen. Das Gemälde von E. James Christie, «Eine späte Sitzung im englischen Parlament», zeigt in interessanter Ausführung ein Bild aus dem Londoner Grossleben. Merkwürdig ist der Beleuchtungseffekt, der von dem Zeichen ausgeht, das die Sitzungsdauer anzeigt und für gläubige Unterthanengemüther wohl ein symbolischer Leuchtthurm der Fürsorge ihrer Vertreter scheint! «Auch eine Sitzung» könnte man das Gemälde von A. Ch. Tayler «Gentlemen, the Queen» nennen; eine elegante rothbefrackte Herrengesellschaft kommt an reich gedeckter Tafel bei Kerzenlicht einer im praktischen England höchst kurz gefassten Unterthanenpflicht nach in dem Toast von drei Worten auf die Königin.

Auf dem Gebiete der Genrebilder sind die Engländer in den diesjährigen Ausstellungen nicht sehr stark

vertreten. Die wenigen vorhandenen sprechen von einem diskreten Geschmack, von einem Fernbleiben von der oberflächlichen Anekdote, wie von der süsslichen Sentimentalität, von der weisen Begrenzung, welche das Schwergewicht in das künstlerische Maass legt. Markus Stone, ein bewunderter Londoner Maler, der von der ersten Gesellschaft Londons die höchsten Preise bekommt, illustrirt seine Salonbeliebtheit durch sein Bild: «Ein geraubter Kuss». Er wird trotz der Lieblichkeit und Lyrik des Vortrags dem landschaftlichen Theil des Bildes so gerecht, dass auch die Bäume, Luft und Sonne der Liebesscene einen Naturzauber geben im Gegensatz zu der theatralischen Selbstherrlichkeit so vieler Anekdoten- und Rührbilder. Stone fügt die Reize einer anmuthigen Landschaft seinen Liebesscenen als beste künstlerische Mitgift zu. Das gesunde Verhältniss der Engländer zur Natur kommt in fast allen ihren Bildern zum Ausdruck. Wo sie Licht, Luft, Sonne malen, fühlt man ihren intimen Zusammenhang mit der Natur, ihre durch beständigen Verkehr vertiefte Beobachtung, ihre Freiheit von den Ateliermauern, den Ateliervorhängen und Ateliergrundsätzen. Welche Luft- und Lichtfülle liegt in dem Gemälde «Croquet» von John Lavery, von jenem Maler, der schon im Jahre 1888 als erster Schottländer die goldene Medaille aus Paris heimbrachte. Da ist Leben, Bewegung, da steht das frische, sonnige, jugendliche England von heute vor uns, dieses jugendliche England, das auch noch nach der Schulzeit neben ernster Arbeit dem Spiel seine Rechte gewährt, im formlosen Verkehr sich von den Gesetzen des drawing room erholt und das Laufen und Lachen mit dem Majorenn-werden nicht verlernt.

Durch die Pflege der körperlichen Spiele, welche den freieren Verkehr der Geschlechter mit sich bringen, stehen die Engländer auch dem Natürlichen in der menschlichen Erscheinung viel näher als die Deutschen und die Franzosen. Der Deutsche bringt oft noch sogar vor dem Modell die durch Erziehung eingeprägte Vorstellung, des «Was sich schickt», nicht los. Selbst die Anschauung der Antike befreit ihn selten von dieser schon vererbten Fessel und wird er in der künstlerischen Praxis geistig freier oder ganz frei, so fällt er leicht wie so viele Abtrünnige in das Extreme; seine Auffassung wird prosaisch, realistisch, oft cynisch und schleppt den Erdenrest: «Und wär er von Asbest, er wär nicht reinlich» mit in seine künstlerische Produktion. Der Franzose kommt dagegen durch die Einflüsse der Eindrücke, der Erziehung, durch den wachen Sinn für das Pikante schwer an dem «Was sich nicht schickt» vorbei, wenn er der nackten Gestalt der Frau gegenüber steht. Er pointirt die Reize mit einem Beifallslächeln und gefährdet damit das Keusche, das Heilige der Schönheit. Auch ohne Pariser Toilette wird das Weib von ihm meist als Pariserin dargestellt. Der englische Künstler steht der Schönheit mit einer Art frommer Andacht, mit einer gewissen Ehrfurcht gegenüber. Hubert Herkomer's Werk, — Herkomer darf durch seinen Entwicklungsgang wohl zu den Engländern gerechnet werden, — eine jugendliche Mädchengestalt an einer Quelle zwischen blühenden wilden Rosenbüschen stehend, von der Sonne leise geröthet und so edel, «All beautiful in naked purity» genannt, illustrirt diese Behauptung. Das Bild kam in den Besitz eines Berliner Herrn. Hubert Herkomer's Arbeitskraft und Vielseitigkeit scheint unerschöpflich; neben dem feinen Gemälde «Daphne» stellt er unter Vielem ausserordentlich feine kleine Portraite seiner Frau und zweier Freunde aus, daneben ungefähr zwanzig Radirungen, Malerradirungen, die meist in einer Sitzung entstanden sind und in hervorragender Charakteristik eine Reihe von englischen Aristokraten und Aristokratinnen geben. In ihnen bewährt er den Erfolg seines heissen Bemühens auf dem Gebiete dieses Kunstschaffens. In literarischen Commentaren beschreibt er, wie er als Autodidakt um die rechte Technik gekämpft und welche Erkenntnisse er erworben habe. Alles was von Herkomer kommt, interessirt. Dass er neben seiner breiten künstlerischen Leistungsfähigkeit noch das Kunstgewerbe, die Schauspielkunst, die Musik, die Geselligkeit kultiviert, giebt seiner allgemeinen menschlichen Begabung ein überraschendes Zeugniss und bekommt ihm selbst am Besten, denn so führt er seiner künstlerischen Arbeit stets neue Kräfte zu. Die noble englische Darstellungsart der weiblichen Gestalt wird auch durch die «Circe» Arthur Hacker's erwiesen. Sie wahrt als «Circe» noch den Schein, der als «vornehm» reizt. Derselbe Maler stellt Christus als leidend aussehenden Menschen mit Magdalena in edelster Auffassung dar, mit einem Realismus, der doch des religiösen Pathos nicht entbehrt. Die dritte ausgestellte Leistung Hacker's ist das vorzügliche Portrait des bekannten Bildhauers Onslow Ford, des grossen Künstlers, dessen Denkmal Gordon's

berühmt, dessen Denkmal Shelley's von so packender Wirkung ist, dessen Kunst atmendes Leben und sprechenden Geist hat.

Die neuesten Erscheinungen in der diesjährigen englischen Abtheilung kommen von einem Liverpooler Maler Robert Fowler. Unter seinen zehn ausgestellten Bildern sind «Die Musen beim Nahen Apolls», «Bezauberte Lichtung», «Frühlingsdämmerung», «Beginnende Nacht», «Eva und die Stimmen», «Die schüchterne Nymphe», «Nachklänge der Musik», «Am grünen Meeresgrunde» von einem zauberischen Reiz, der sich dem Wort entzieht. Nur zwei aus dieser Reihe seien versuchs- und andeutungsweise beschrieben. «Nachklänge der Musik»: Dämmerung rings umher; ein alter Mann und eine junge zarte Frau sitzen unter breiten Baumwipfeln, sinnend bewegt, wehmüthig lauschen sie in der schweigenden Einsamkeit auf die weiche Sprache, mit welcher die Musik die Seele weckt. Seufzer nach den geschlossenen Paradiesespforten, ein schmerzliches Tasten nach dem Woher und Wohin scheint sie zu bewegen. «Am grünen Meeresgrunde» wohnt ein halbwüchsiges, schlankes Kind, in seinen blonden Haaren einen Korallenzweig; die Wellen überspülen die liebliche Gestalt, die Fische schwimmen traulich an sie heran, eine traumhafte, zufriedene Undine grüsst und entzückt sie die Irdischen. Alle diese Gemälde sind voll feinster, coloristischer Nuancen, Alle wie hinter einem Schleier in märchenhafter Ferne gesehen, klar und doch wie aus einer andern Sphäre wirkend, erinnern sie an leise Pianotöne, die eine süsse Stimme aus unbekannter Ferne schickt, vibrirend, rührend, wie Aeolsharfen. Vor mir liegt ein Originalbrief Fowler's an den bekannten Münchener Maler Nonnenbruch, dessen Verdienst es ist, ein ebenso bereiter als gewandter Mittler zwischen der englischen Kunst und der Münchener Kunstgenossenschaft zu sein. Die von ihm für die Münchener Ausstellung Geworbenen sind meist seine Freunde und die Erfolge, welche diese Freundschaft Kunst und Künstlern bringt, bestätigen zum Ueberfluss, wie produktiv auch auf diesem Gebiete «das Persönliche» ist. Nonnenbruch brachte Maler nach Deutschland, welche wohl niemals ohne seinen Einfluss gekommen wären. Fowler spricht sich in dem betreffenden Briefe eingehend über seine künstlerischen Absichten aus und meint: In den meisten Bildern sei die Zeichnung etwas ganz besonderes für sich; sie könne herausgenommen und erklärt werden. Bei ihm sei es das gerade Gegentheil; er schaffe die Formen durch das intimste Verbinden von Ton und Farbe; sie schwebten gewissermassen auf dem Hintergrund, schienen zu verschwinden und stiegen, dem Lichte nachgebend, wieder herauf. Durch diesen beweglichen Effekt lösen sie sich durch die Wirkung der Beleuchtung vom Hintergrunde ab, kämen und gingen wie ein Hauch. Er sei überzeugt, durch dieses Charakteristische stünden seine Werke in jeder Ausstellung einzig da; ebenso überzeugt sei er, dass er nie einen praktischen Erfolg haben werde. Es entzückte ihn, dass es nun in München unerwartet gelungen wäre, seine Bilder zu reproduziren und er glaube, dass es in der ganzen Welt nicht vollendeter

*Alfred Pierre Agache.* Die Zauberin.



Marcus Stone pinx.



Ein geraubter Kuss.

gemacht werden könnte. Dieser Brief drückt im weiteren Inhalt einen begeisterten, grossen Ernst in der Kunstbetrachtung wie in der Berufsauffassung aus; er datirt vom 18. August dieses Jahres. Inzwischen wurde die grössere Anzahl Fowlers an einen Berliner Kunstfreund, der um der geschmackvollen Verwendung seiner Mittel zu beglückwünschen ist, verkauft, zwei gingen in pfälzischen Besitz über. Fowler aber wird aus diesem gesunden Erfolge noch grössere Ruhe zum Malen seiner Träume gewinnen. Die goldenen Zinsen materieller Unabhängigkeit zahlen sich, wenn sie zu rechter Stunde kommen, das heisst, nicht zu früh und nicht zu spät, für den Künstler in Stimmung aus. Von den poetischen Bildern Fowler's führt der Weg der Geschmacksassociation zu den harmonischen Schöpfungen Walter Crane's. Unter den vier vorhandenen, «Der Wettlauf der Stunden», «La belle dame sans merci», «Europa» und «Die Schwanenjungfrauen», steht jedes in seiner Weise für diesen interessanten, vielseitigen, geist- und gemüthsreichen Künstler ein. Auf dem Bilde der «Europa» wie der «Schwanenjungfrauen» tritt seine grosse Zeichenkunst und Maltechnik hervor; «La belle dame sans merci» ist ein blumenhaft liebliches, dichterisches Bild, und «Der Wettlauf der Stunden», zwölf feurige Hengste, von starken Jugendgestalten gezügelt, ziehen die rasenden Wagen der Zeit, ist von wahrer coloristischer wie dramatischer Grösse. Eine Einzelkritik an Walter Crane's Bildern wird stets durch die echt künstlerische Wirkung des Ganzen besiegt. Wo uns auch seine Künstlerschaft begegnen mag, ob in den köstlichen Bilderbüchern oder in stilisierten Tapetenmustern, ob in symbolischem oder realistischem Gewande, immer gibt ein grosser Künstler mit reichem Innenleben, dem das geschulteste Werkzeug zu Diensten steht, jedem Geschöpf seinen Adel mit. Walter Crane's Kunst verbindet sich nach allen Richtungen mit Leben und Menschen, sie bemüht sich, dem Kunstgewerbe neue Elemente, neuen erziehlichen Schmuck für den Werktagshaushalt zuzuführen. In dem vorletzten Hefte dieser Zeitschrift spricht der Künstler selbst in klarer und warmer Weise seine Ansichten in dieser Richtung aus. Nicht allein, dass er die Bilderbücher der Kleinen veredelt, er zeichnet den Arbeitern Londons auf einem Festblatt tröstliche Symbole der Freiheit unter der Devise: Als Adam pflügte und Eva spann, wo blieb denn da der Edelmann? — Er zählt unter den englischen Künstlern zu den Grosskapitalisten des Geistes und des Konnens und ihn literarisch so charakteristisch zu schildern, wie ihn Watts malte, verlangt den Raum eines Buches für sich. Seinesgleichen haben wir nicht in Deutschland.

Neben Walter Crane wirkt ein enttäuschendes Gemälde des bedeutenden Malers, Stott of Oldham, «Tristan und Isolde», wie ein mühsam erquältes Theatervorhangbild. Er, ein begeisterter stürmischer Phantast, den die geistige Aufklärung nicht ernüchterte, dessen Name in der Münchener Pinakothek seit Jahren durch vortreffliche Werke vertreten ist, fand für die Darstellung der zwei unfreiwilligen Liebessklaven keinen grossen Ausdruck. Er wollte offenbar zu viel und seine schwungvolle Absicht erstarb in den Details. Seine künstlerische Kraft kommt ungleich stärker in seiner Landschaft «Der Eiger», ein Eisberg bei Mondschein, zur Geltung. Ein mageres Ausstellungsjahr erlaubt aber keineswegs, an der Leistungsfähigkeit eines Künstlers nur im Leisesten zu zweifeln. Ein alljährliches Bestätigen der schöpferischen



*Antonio Fabrès.* Ein Flamländer.

Kraft ist oft beängstigender, als ein zeitweises Aussetzen, denn es berechtigt zur Befürchtung des auch in der Kunst unheilvollen Raubbaues.

Die englischen Symbolisten, die Praeraphaeliten fehlen in den diesjährigen englischen Gruppen. Das veranlasst lebhafter nach ihnen zu fragen und ihre Werke dem Gedächtniss zurückzurufen. Ein Misserfolg, in coloristischer wie symbolistischer Beziehung, der uns Burn Jones' sehnsüchtig zu gedenken veranlasst, ist das mehr charaden- als räthselhafte Gemälde, «Der Spiegel der Zeit» von Archie Mac Gregor. Das ist ein wirrer Spiegel, in den hineinzusehen nur der Verstärkung der Ueberzeugung dient, dass sich die Zeit nicht leicht in der Grenze eines Bilderspiegels einfangen lässt. Der Künstler geht schon einen verheissungsvolleren Weg, wenn er sich begnügt, ihre Bruchtheile den Menschen zu malen.

Der Präsident der Royal Academy, Sir Fr. Leighton, zwingt Denjenigen, welchem der malerische Genuss an sich nicht genügt, zur Auffrischung seiner Bibelkenntnisse. Sein Gemälde «Rizpah» ist zeichnerisch wie coloristisch des bewährten Meisters würdig, ohne von seiner Künstlerschaft die charakteristischste Probe zu geben. Es wäre allenfalls eine ausgiebige Illustration zu einer akademischen Präsidialrede über die Gesetze der Composition und der Farbenlehre, es ist ein gewolltes Meisterbild. Die Heldenmutter der Makkabäer ist ein so dramatischer Vorwurf, dass sie selbst in dieser gesetzmässig componirten Darstellung interessirt. Aber sie ergab keines jener gemussten Bilder, welche das künstlerische Temperament im Sturm und Drang aus der Tiefe holt und so an das Licht stellen muss, wie es die Seele sah. Der eigentliche Leighton-Geist hat keine stürmische, keine heisse, aber eine weichere Sprache, die gobelinhafte Farben braucht und sogar manchmal an die Accente der frommen linienorthodoxen Frankfurter Nazarener, Veit und Steinle erinnert, unter deren Einfluss er in seiner Jugend stand.

Ein gemusstes Meisterbild ist das Portrait des Lord Roberts of Candahar von C. W. Furse, von jenem kühnen, unabhängigen Rebellen unter den Londoner Künstlern, der durch die Gründung neuer Gruppen gegen die Stagnation, welche die Einheitsforderung der Royal-Academy als Gefahr mit sich führt, opponierte, der ohne den Royal-Academy-Adel ein freier Grosser werden wollte und wurde. Er hat durch seine revolutionäre Auffassung dem Meinungsmuth der englischen Outsider einen neuen Anlauf gegeben, dessen weitgehender Einfluss zu verfolgen ist. Sein «Lord of Candahar», eine militärische Capacität Englands, der seinerzeit unterlegene Rivale Wolseley's, — er kommt nun durch das heilige Mittel der echten Kunst in eine sichere Unsterblichkeit, denn Furse hat ihn mit der Vollendung eines Velasquez gemalt. Dieses Portrait zu Pferde zählt unbedingt zu den hervorragendsten Portraits der englischen Abtheilungen. Neben ihm wäre das schon genannte Portrait Haker's von Onslow Ford, die Portraits S. J. Solomon's von Zangwyll, H .C. Herkomer's von seinem Onkel, Hubert Herkomerher vorzuheben. Hacker und Solomon nehmen unter den jungen Malern Londons eine hervorragende Stelle ein. Sie zählen unter ihren Kollegen zu dem umfassendsten, die im Ausland wie in der Heimath viel gelernt haben und das Höchste erstreben! Jugendlich lebhaft und schöpferisch benützten sie sogar einmal die Verlegenheitslage in einer Hängekommission zu gemeinsamer, rascher und gelungener künstlerischer That. Es blieb damals bei der englischen Sitte dichten Nebeneinanderhängens der Bilder ein leerer Raum. Was thun? Hacker und Solomon waren rasch entschlossen, malten innerhalb weniger Tage gegenseitig ihre Portraits und erregten durch diesen gelungenen Akt der Selbsthilfe Aufsehen; das war die sichere Schlagfertigkeit, welche dem Engländer besonders imponirt und ihn als die Gewandtheit anmuthet, die er beim Ringkampf oder beim Footballspiel gern bewundert. Das Portrait Zangwyll's von Solomon ist in der Technik wie in der Charakteristik imponirend. Man braucht nicht zu wissen, dass dieser Herr Zangwyll ein Agitator der Humanitätsidee ist, die in der englischen Gesellschaft viel lebhafter in den besten Salonkreisen umgeht, als in Deutschland. Man sieht es diesem nervösen blassen Mann auf den ersten Blick an, dass er von zwingenden Gedanken beseelt ist, dass ihn das Leben packt, schüttelt und sein Herz verbraucht, und ist nicht überrascht, wenn man erfährt, dass diese nervösen Hände Novellen schreiben, welche das sociale Elend und seine Heilmittel besprechen. Es ist ein neuer Beweis für Solomon's Vielseitigkeit. Niemand würde hinter diesem Portraitisten den Maler des phantastischen Orpheus im praeraphaelitischen Stil vermuthen.

Hubert Herkomer's Portrait, von seinem Neffen gemalt, ist eine willkommene und sympathische Illustration

zu der Vorstellung, die man sich von dem Maler der Miss Grant, von dem Manne macht, der zum Gedächtniss seiner in Bayern verlebten Jugend, seiner schwärmerisch geliebten Mutter in seiner kleinen Geburtsstadt Landsberg den Mutterthurm baute und den dortigen Magistrat für sein Rathhauszimmer in Lebensgrösse portraitirte. So sieht eine Persönlichkeit aus, welche das grosse bunte Leben beherrscht, die das Gestern, Heute und Morgen mit Empfindung verbindet und an ihrer umfassenden Lebensauffassung und Lebensarbeit wächst.

Zwei Portraite Guthrie's und Whistler's stehen in dem Sinne ihrer Eigenartsberechtigung und Eigenartsgrösse hors critique. Weniger wäre das von Walton zu behaupten. Seinem werthvollen Portrait aus dem vorigen Jahre hat er dieses Mal minderwerthige folgen lassen. Alle darin zum Ausdruck kommenden künstlerischen Werthe sind bruchstückartig, angedeutet, angefangen, skizzenhaft bis zur Unerlaubtheit. Solche Bilder können nur als Entwicklungsstationen eines Künstlers interessiren; als Vollbeweis seiner Künstlerschaft muss er Vollendeteres zu bieten haben. Die Genre- und Interieurbilder Walton's mit ihrer Linienspielerei auf Pappendeckel sind Kunststückchen, die oft an der Grenze eines Witzblattmaterials einhergehen. Der Klassiker Oberländer würde sie wohl nicht zu seinen lustigen Vortrefflichkeiten aufnehmen. Das sind leicht erreichbare Effekte, welchen die moderne Sucht nach Sonderbarem ein unverdientes Niveau giebt und zwar vermöge jenes attrappenhaft gebauten Piedestals, das heutigen Tages Jeder besteigen darf, der die drolligsten und neuesten Schnurren malt. Aber der schwache Thron ist hohl und verträgt nicht das leiseste Schrittchen der Zeit. Er dient zu Reklame-Ausstellungszwecken und wird, so lang er eben hält, in jeder Presse aufgestellt. Walton hat in früheren Arbeiten ein zu bedeutendes Talent bekundet, um sich so an die Tagestheaterkasse zu verkaufen. Er spielt gern, aber er sollte die Spielereien im Atelier, im Kreise der Kameraden lassen, welche ihn seiner Neigung zur japanesischen Kunst wegen mit dem Spitznamen Hokusai nennen.

Das Damenportrait eines jungen Malers, Fletcher, fällt durch seine Farbenscala von geschmackvoller, kühner Harmonie auf. Ein Gruppen-Portrait von Sauter scheint der Whistler'schen Führung nachzugehen; ein anderes desselben Malers bildet durch den Gegenstand eine Anziehungsnummer für das grosse Publikum, dem es den populären Pfarrer Kneipp in seiner Sprechstunde zeigt, diesen merkwürdigen Priester, der Gott und der Natur zu gleichen Theilen dienen will — und sich eines so vernünftigen Mittels, des Wassers, bedient. Da heiligen die Mittel den Zweck! — Und zu den geheiligten Mitteln, welche durch die Persönlichkeit Pfarrer Kneipp's wirksam sind, sei nicht in letzter Reihe sein decimirender Einfluss auf den Autoritätsglauben an die praktischen Aerzte gerechnet. Es thut so gut, wenn die Menschen erfahren, dass ihre Gesundheit eine Angelegenheit des eigenen Nachdenkens in gesunden Tagen, nicht nur durch Arzt und Apotheke ein Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit werden soll. Ausserdem hat Kneipp das Wasser, das billige Wasser, zum Lebenswein erhoben. Kneipp und Booth verdienen die goldene Medaille der Akademie der Ethik in spe.

Vor dem ganz prosaisch wirkenden Gruppenbild der Kneipp'schen Sprechstunde geräth man leicht in die raisonirende Debatte. Um ihr rasch zu entfliehen braucht man nur W. F. Cadby's Farbenharmonien anzusehen. Er nennt zwei seiner Damenportraits, in kleinem Format, «Dekorative Füllung» und «Dahlien und Rosen». Der Grundton der Bilder erinnert an die Alma Tadema'sche Art, aber die Ausführung Cadby's ist freier, weicher, ungekünstelter, aufgelöster in der Malart. Es wird der Mühe werth sein, sich den Namen dieses jungen Künstlers zu merken, der als Postscriptum eines sachlichen Briefes, gewissermassen als einen nicht zu unterdrückenden impulsiven Ausruf der Begeisterung, nach mühsamer Auseinandersetzung seiner Ausstellungssache anschreibt: «Ich lebe für die Kunst!»

England kann sich beglückwünschen. Es besitzt noch dieses treibende, erweckende, begeisterte und begeisternde Menschenmaterial, fähig, Anhänger und Agitator, Schwärmer und Vertheidiger zu sein. So findet Jeder eine Umgebung, die ihn trägt, so entstehen als Anregungsheerde die freien Gruppen, so kann es kommen, dass konservative Meister nicht verlassen werden und gleichzeitig pikante, dem allgemeinen Verständniss fernstehende Maler, wie P. Wilson Steer, der nur «Keynotes» gibt, ihre Gemeinde haben. In England gedeihen glücklicherweise noch die sogenannten «überspannten» Leute. Sie haben den Wagemuth, sie selbst zu sein, der dem Deutschen von schul- und leutewegen mit Vorliebe früh verboten wird, und die Quelle der Produktion, die Ursprünglichkeit, so oft im Keim gefährdet, nur zu oft ausrottet. In England



*A. Chevallier Tayler.* Es lebe die Königin! (Gentlemen! The Queen!)

ist der Künstler, der seine besonderen Wege geht, längst nicht so leicht isolirt, wie in Deutschland. Abgesehen von den Gruppen, welche die Künstler unter sich bilden, behalten sie Alle durch die feststehende Sitte der regelmässigen Atelierbesuche den Connex mit einem grossen Publikum. Es ist auch dadurch der Missstand aufgehoben, welcher in Deutschland den Künstler, der kein Salonfreund, kein Salonredner, kein Gesellschaftsmensch ist, oder durch materielle Verhältnisse keine persönliche Verbindung mit der Welt, in der man Kunst sieht und kauft, finden kann, jahrzehntelang verbirgt, versenkt, vergessen macht. Wenn ihm ein günstiges Geschick einen Entdecker, einen Kenner, einen Kunsthändler, einen Freund von Einfluss schickt, so kann ihm plötzlich das Interesse einer Gesellschaft zufallen, die Nichts von ihm ahnte, für die ihn ein Zufall «kreirt». Manchmal, manch trauriges Mal muss er aber auch sterben, um diesen Effekt zu erreichen, um «geboren» zu werden für das Publikum. Und wenn man dann in den Auferstehungshymnen der Nekrologe den Schicksalsgang dieser Versteckten liest, so findet man oft bei tieferem Eingehen mit wehmüthigem Erstaunen die Begründung der Weltabgekehrtheit in den geringfügigsten Banalitäten. Jung hatte er kein Geld, keine Visitenkarten, keinen Frack. Aber er bedurfte der Gemüthlichkeit in den kampfreichen mageren Jahren. So heirathete er in den lustigen Bohémienzeiten und die junge Frau aus der Dachkammer konnte nicht salonfähig werden. Alles zwang zu einer schüchternen Verborgenheit, in der man den sogenannten Kämmerleinsmuth hat, den Muth zwischen vier Wänden, durch welchen man die bescheidenste Unabhängigkeit, die von der Schüchternheit, der Ungewohnheit des Heraustretens gestreichelt und erhalten und zum chronischen Irrthum wird, als Königthum empfinden kann, so lang man sie nicht in die Zug- und Trugluft der Gesellschaft trägt. Dort aber schwindet ihr Zauber, wie das Glühlicht des Leuchtkäfers vor dem Tage. Es ist nur im Dunkeln ein Stern. —



Josephe Noel pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München.

Zeitvertreib.

Der englische Maler kann leben wie er will, heirathen wen er will, wenn er in seinem Atelier interessante Bilder malt, so besucht ihn am Tage der Atelierausstellungen ein gewisser Theil des mass- und bestellunggebenden Publikums, lernt ihn in seiner Schaffenssphäre kennen und wird dem Eindruck seiner Künstlerschaft, ohne Personalakten zu verlangen, gerecht. Diese Verkehrsart hat auch eine Erweiterung der Aufnahmefähigkeit der Kunstfreunde im Gefolge, begründet allmählig einen selbstständigeren und vielseitigeren Geschmack, eine umfassendere Toleranz und in der einfachen Thatsache, dass die Leute zu dem Künstler kommen, liegt schon eine dem Selbstbewusstsein wohlthuende Zusicherung der Individualitätsberechtigung. Das Land des Spleens und des Nebels hat der Kunst einen günstigen Boden bereitet. Es giebt ihr originelle, farbensehnsüchtige Menschen und bietet diesen wieder Geld, Interesse, Entwicklungsfreiheit. Keinem mag die Geltung, welche jede ausgeprägte Persönlichkeit, jeder geistig arbeitende Mensch in England geniesst, so gut bekommen, wie dem Künstler. Die Aeusserlichkeiten, welche die Engländer mit orthodoxer Strenge zum Codex erheben, sind leicht zu erlernen. Sie hängen nicht von einer individuellen Begabung ab, sondern sie sind Sache einer Fügsamkeit, welche dem Stolz keine Opfer abfordert, eine einfache Gedächtniss-Disciplin. Wo die Deutschen, sobald ein neuer Mensch auf der Bildfläche erscheint, nach dem unverschuldeten, unverdienstlichen Woher der Abstammung, nach dem praktischen Wohin des Lebenszieles und nach dem Zufallswas des Erfolges fragen, sieht der Engländer derselben Bildungsart, desselben Ranges in erster Reihe nur auf die Person. Auf Grund dieser Denkungsweise, welche geistig oder praktisch oder beides zugleich sein kann, verbinden sich die Menschen schneller und wahrhaftiger untereinander, es entsteht schneller jener natürliche, warme, mit Ideeen erfüllte Austausch, es entwickelt sich jene Lebensauffassung und Lebensführung, welche sich nicht mehr mit flüchtigen Gastbesuchen bei Kunst und Natur begnügt, sondern sie als Lebenselemente braucht und liebt!

In diesem Sinne hat die englische Kunst ein gutes Vaterland. Was sie in diesem Jahre den Deutschen in München gezeigt hat, bestätigt trotz seiner Lückenhaftigkeit vollständig, dass im Lande der grauen Tage die Maler Luft, Licht und Raum geniessen, ob sie am Landsend in Newlyn, im Holland-Park-Road, in Glasgow, in Edinburgh oder Liverpool wohnen. Sie haben Alle mehr oder weniger mit Frankreich in Verbindung gestanden, französische Lehrer, französische Freunde gehabt und haben in der freien Republik eingesehen, wie wohl es ihnen in der Heimath geht. Denn der französische Künstler entbehrt den zuverlässigen Zusammenhalt mit kunstsinnigen, gesicherten Kreisen, das Centralisationssystem zwingt ihn, ein Pariser Künstler zu werden, um als ein französischer Künstler im Land und im Ausland zu gelten. Er kann nicht, wie der englische, ruhig im Zusammenhang mit Collegen sein Arbeitsfeld bebauen und die Saisonbesuche abwarten, er muss an die Front kommen, Paris muss ihn krönen. Der französische Künstler steht zu seiner vielgeliebten Lichtstadt in einem ähnlichen Verhältniss, wie der Franzose zu der Frau. Er braucht ihren Zauber, ihre Anmuth, ist berauscht von ihrem Einfluss und giebt ihr seine beste Lebenskraft, um eines Tages sie in der praktischen Lebensbeherrschung ihm voraus zu finden und aus Hingabe ihr Sklave geworden zu sein. Er aber liebt seine freigebige Laetitia, er sucht für seine Kunst das Schönste, Merkwürdigste, Grösste aus seinen Pariser Eindrücken heraus zu gewinnen; wirkt das nicht auf das internationale Heer ihrer Anhänger, so schmeichelt er ihr die Tagesreize ab, malt diese — und wird ihretwillen ein Boulevard-, ein Salon-, ein Cliquensklave, weil er der Künstler seiner Herrin bleiben wollte, die ihn zu krönen versprach mit Gold und Ruhm. Wer ist dieses krönende Paris? — Ein Babylon mit einem Krönungs-Tempel auf der Höhe. Der Weg zu diesem Tempel ist steil, und Labyrinthe voll Gefahren und Irrgängen führen zu seinen Stufen. Einer erfliegt ihn im Luftballon der Reklame, einer ersteigt ihn mit dem heissen Kraftaufwand eines Helden, einer schreitet mit dem leichten Höhenschritt von Gottes Gnaden hinauf, einen schnellt die Zahnradbahn der Protektion oder der Clique für kurze Zeit auf die Tempelhöhe, — und einzelne Erwählte, die als Erste in seine heilige Halle eintreten sollten, leben und sterben in Noth wie der grosse Millet oder ernähren sich mühsam und kärglich wie der grosse Corot.

Die diesjährige französische Beschickung der beiden Ausstellungen ist spärlich und gibt nicht annähernd ein umfassendes Bild der gegenwärtigen Produktion wie es die Frühjahrs-Ausstellung in Paris selbst bietet. Viele der eingesandten Gemälde sind ausserordentliche Proben künstlerischer Tüchtigkeit, viele interessiren, wenige überraschen, noch wenigere schicken kräftige Neuigkeiten.

Vielversprechende Namen, welche auf früheren Ausstellungen glänzten, blieben weit hinter den Erwartungen zurück, z. B. Besnard. Vor wenigen Jahren bekam er für die im äussersten Negligée «Kaffeetrinkende Dame» die goldene Medaille. Die Neuesten proklamirten ihn als Ideal-Colorist und Führer. Alles was Besnard nach diesem Sieg nach Deutschland schickte, fiel durch krankhafte Farbenübertreibungen auf. Das Bravo der auf Besnard Eingeschworenen konnte die Klarsehenden unter ihnen auf die Dauer nicht bethören. In diesem Jahre stehen die so schwer zu verblüffenden Berliner staunend vor den wildbewegten, vielfarbigen, majolikahaft gemalten «Ponys» von Besnard und kämpfen mit möglichster Schnoddrigkeit um eine von ihrer Centrale aus für Deutschland zu monopolisirende Meinung über dieses Dokument der modernsten Kunst. Nach München schickte Besnard «Algerische Pferdehändler» eine skizzenhafteste Skizze. Die Pferde sind roth und lila, Naturwahrheit, Gesetz und Mass haben an dieser Verirrung keinen Theil. Die künstlerische Schönheit tritt ohne diese Grundbedingungen auch nicht in Frankreich, ihrem bevorzugten Lande, in die Erscheinung. Wenn man die in der Nähe dieses Bildes stehende Sculptur der Frau Besnard's, «Eine badende Nymphe», betrachtet, geräth man in die Gefahr, dem Manne die hysterische Erkrankung des Auges vorzuwerfen und sie, was Farbensinn betrifft, seine bessere Hälfte zu nennen. Das Colossalbild Besnard's, eine «Allegorie», entschuldigt ihn wieder und trägt ihm die Gang- und Gäbe-Wendung der deutschen Lehrerzeugnisse ein: «Könnte bei seiner Begabung mehr leisten.» Diese grosse Begabung spricht in der Münchener Ausstellung am Deutlichsten aus seinen vorhandenen Radirungen. Mancher deutsche Maler, der in den Besnard'schen Triumphjahren von ihm angeregt neue coloristische Offenbarungen sah und sich jetzt wieder Rath bei ihm holen möchte, wird von seinen Gemälden enttäuschten Sinnes abziehen und die Besnard'sche Gesetzestafel zerschlagen.

Ein Bild La Touche's, das sich dem Colorismus ganz ergibt, nennt sich «die Apotheose Watteau's». Es dient unfreiwillig der Beweisführung, wie diskret und anmuthig Watteau's Genre war und wie die Superlative der Verehrer und Nachmaler, auch wenn sie sich mit dem Pinsel aussprechen, mehr schaden als werben. Um Watteau zu feiern, hätte man schon besser einen Original-Watteau hingehängt; auch da gilt das Wort: Selbst ist der Mann.

Eines der originellsten französischen Gemälde ist das Kolossalbild «Salomé» von Louis Chalon; es illustrirt die alte grausame Geschichte mit einer verblüffenden Technik; das sonnigste Sonnenlicht des Orients überfluthet die blutige Scene, die Sonne bringt es an den Tag. Die grausame Heidin mit dem glühenden Mohn auf dem Haupt sitzt in fantastischer Toilette im Style der Damen von Babylon, wie sie Rochegrosse sah, neben ihrem Opfer, nur der grinsende Blödsinn ihres Lachens entschuldigt sie. Der Maler, der so malen kann, verdient den Namen: Sonnenmaler und macht neugierig auf seine weiteren Leistungen.

In der Reihe der französischen Kolossalbilder steht noch die Grande machine von Maurice Orange, «Bonaparte in Aegypten bei der Ausgrabung einer Mumie», eines jener historischen Bilder, welche den Kraftaufwand, den sie kosteten, nicht bezahlen. Vor ihnen frägt man sich, welche Idee, welches Ziel konnte dem Künstler seine Ausdauer, seine Anspannung erhalten? An dem Werke von Orange bestätigt sich die Ueberzeugung, dass die modernste Technik, der unbestreitbare Licht- und Luftreichthum, wie er in demselben erreicht ist, das Konventionelle einer gutstylisirten, aber undramatisch vorgetragenen historischen Erzählung nicht überwindet. Von demselben Künstler ist ein kleines Bild, ein Husar aus der ersten Republik, ausgestellt, das weit grösser ist, als sein grosses.

Die Landschaften in der französischen Abtheilung von Armand Beauvais, Jean Henry Zuber, Ferdinand Heilbuth, Louis Le-Camus, Ernest Marché, M. Levis, Adolphe Binet, A. Lebourg, Eugène Dauphin, Louis Gagneau, Alphonse Morlot, Henry Darien, Camille Bernier, Camille Dufour, Léon Richet, René Billotte, E. Dardoize, H. C. Nozale, Laurent Desroussaux, Bruce, sie alle bieten mehr oder weniger künstlerische Vorzüge und Reize; ohne durch Originalität zu überraschen oder zu blenden, geben sie bei näherer Betrachtung gewinnende, individuelle Werthe aus, vergleichsweise wie in einer grossen Menge bescheiden auftretende Menschen kaum auffallen, aber im intimeren, ruhigen Zwiegespräch durch ihr sympathisches Wesen zur Geltung kommen und fesseln. Ein besseres Lob kann man einem guten Landschaftsbilde kaum nachsagen. Denn

es soll gerade wie die Natur, aus der es genommen ist, mit sanfter Einheitlichkeit Auge und Herz gefangen nehmen und seine Schönheit nicht als Knalleffekt, sondern als dauerndes Geschenk vertheilen. So allein gewinnt es die Macht, den Zauber der Natur, die Stimmung einer Jahreszeit, einer Abendstunde, einer Morgenfrische, einer Waldstille in die vier Wände des Hauses hineinzutragen.



*James Paterson.* Barbuie-Farm.

Alle die französischen Landschaften streben nach der wahrhaftigsten Darstellung von Luft und Licht. Am vollkommensten gelingt diese Absicht F. Just Ovignan, Ernest Marché, Léon Giffard, A. G. Rigolot. In dem Gemälde Ovignan's glüht die Sonne eines heissen Sommertags. Die Dächer, die Bäume, die Menschen, Alles scheint sich der Hitze zu beugen, die Luft ist drückend. An Ernst Marché's «Ufer des Loing zu Caudelles bei Nemours», weht eine frische Brise, Alles athmet jene Landluft, welche Gesundheit zu bringen scheint; welch schönes Wetter in der schönen Gegend! Leon Giffard's «Bei der Arbeit», zeigt stämmige Männer, welche Pflöcke für eine Brücken-Anlage mit allem Kraftaufwand in die Flusstiefe einschlagen. Der Blick umfasst einen weiten, weiten Horizont, die Luft ist wie mit flimmernden Schleiern bedeckt und doch durchsichtig, — ein Meisterstück ist da gemalt. Rigolot's « Thal von Sallanches » mit dem Montblanc im Hintergrund, ist hervorragend in der Luftperspective, in der plastisch wirkenden Gebirgsdarstellung, in der frischen Malerei des Vordergrunds. Durch Licht und Luft zeichnet sich auch Paul Jobert in der Wiedergabe der «Tower-Bridge in London» aus. Alle sind von dem Streben nach Freilichtmalerei beherrscht und im Besitze einer sicher geschulten Technik sie auszudrücken.

Die märchenhaften Nymphen und die irdischen Schäferinnen, die zarten Damen und die starken Arbeiter, die Frommen und die Heiligen, Alle will die Kunst der Franzosen in das rechte Licht, in die freie Luft stellen. Dramard's liebliche «Quellen-Nymphe», Meynier's «Nymphen beim Sommergelage», Claude Bourgonnier's Eva-Gruppe, die, eine «Herbstvision», lebensfroh durch den goldenen Wald tollt, L. Royer's «Triumphirende Venus», Alle stehen in der Tagessonne. Auch L. Royer's «Junge Frau mit Kind», nennt er mit Recht «Sonnenschein». Hernandez «Junges Mädchen», das, seinen blühenden Sommerstrauss an der Seite, im grunen Grase rastet, sitzt auch im hellen Sommerlicht. Beauvais und Gagneau malen die Schäferinnen im Licht der Ebene, Tavernier die «Treibjagd» in der Morgenluft, L. Luigi gibt in breiter, sicherer Darstellung luft- und lichtreich «Die Vorbereitungen zum Jahrmarkt» und sogar die heiligen Legendenbilder, «Der hl. Jodocus», von E. Chigot, «Franz von Assisi», dem die Engel erscheinen, von Laurents, selbst «Der Schritt der Zeit» von E. Dantan, Alle beleuchtet ein reales Licht!

In den Genrebildern der französischen Abtheilung kommt dieses gesunde Streben nicht so hervorstechend zur Geltung. Gemälde, wie « Die klugen und thörichten Jungfrauen» von Hippolyte Fournier, «Die Mahlzeit» von Maillart, «Das Glück» von Outin, «Ein Nachtasyl in Stockholm» von Cederström, fast alle vorhandenen Genrebilder tragen das Gepräge des Erzählstyles von vor zehn und zwanzig Jahren und suchen die Bildwirkung durch gewissenhafte Ausführung zu erhöhen. Es bleiben auch da immer eine gute Anzahl Vorzüge zu bewundern und zu schätzen, aber im Allgemeinen lassen sie kalt. Ein Stimmungsbild, das einen grossen Zauber ausübt, schickt Achille Cesbron in seinem «Nachtstück». Stille Nacht, weicher Mondschein spiegelt sich im Meere, an dessen Ufer zwei liebende Menschen sich zärtlich umarmen — auch eine Mondscheinsonate. Sie wird wenig bemerkt.

Dem Publikum gefällt das Bild «Modellpause» von Richter besser; ein üppiges Weib, eine praedestinierte Odaliske geniesst den Luxus phantastischer Atelierbehaglichkeit. Man weiss nicht recht, ob sie da wohnt oder gastiert, jedenfalls ist sie für dieses Intérieur das Berufsmodell. In einem einfachen, vornehmen, nur aus wenig Tönen geborenen Bild, dem der besondere Beifall der Kenner zufällt, giebt Grimberghe den Gegensatz. Ja, das ist die wirkliche Melancholie, die pathoslose, die der trocknen Thränen, des tonlosen Weh's. Das junge Mädchen wohnt in einer armen Dachkammer. Es ist eben aufgestanden und schaut, nur vom ärmlichen Unterrock bekleidet, sehnsüchtig zum Fenster hinaus. Es weiss, dass da unten das Leben blüht, hat in seiner Schule auch die Hauptwörter: Glück, Freude, Liebe deklinieren gelernt und auch seine Phantasie conjugiert: Ich liebe, Du liebst, Er liebt. Es hat sogar hie und da glückliche Geschichten gelesen, in denen sie sich bekommen haben, es kennt sogar eine Freundin, welche ein Mann «Engel» nannte, welche er aus der Dachkammer von der Näharbeit wegholte, mit ihr an den Traualtar ging, und die jetzt an seinem Arm froh durch das helle Paris geht. Und manchmal sagt dem melancholischen Kinde der tröstliche Spiegel, es habe auch schöne Augen; es fühlt sein warmes Herz, seine Lust zum Singen, Lachen und Liebhaben; und da sitzt es und vernäht für einige Sous die jungen Tage und träumt umsonst. Ach, wieder ein Tag.... Wie ein glücklicher Kapitalist erscheint daneben der fidele Küchenjunge von Bail. Er liegt behaglich ausgestreckt, so lang er ist, auf seinem Küchentisch, er spielt sein dolce far niente mit der Katze, die er mit dem am Faden befestigten Pfropfen neckt und reizt, und wirkt mit seinem seelenvergnügten Gesicht unter der weissen Mütze wie die Murillo'schen Gassenjungen. Das Intérieur der Küche, das Spiel der Lichter auf dem Geräth, den Kupfertöpfen, den Gemüsen, der sichere satte Vortrag des Ganzen, das Mass in der Kraft giebt jenen frohen Eindruck, den die gesunde Kunst immer hervorruft, ob sie Küchenjungen bei ihrem «Zeitvertreib», Helden im Krieg oder Sieg oder stämmige, wettergebräunte Matrosen darstellt, wie es de Palézieux in seinem Gemälde: «Frisch zugelangt, Burschen!» thut. So sieht die stürmische See aus, so die Männer, die mit ihr kämpfen und ihr trotzen!

Ein äusserster Gegensatz zu diesem Kraftbilde «Auf stürmischer See» ist ein Küchen-Intérieur von Bergeret, im stillsten Hafen: Köche beim friedlichen Handwerk, ein Kunstwerk von auffallender Vorzüglichkeit.

Werke, deren Vorzüge dem Publikum blendend in's Auge fallen, sind die Fabrès'schen Gemälde. Ihre Technik ist stupend, die Gestalten treten, oft ohne Hintergrund, so plastisch wie Reliefs heraus. Seine diesjährigen vier Einsendungen, «Die arabische Schildwache», «Ein Musketier», «Ein Flamländer», «Ein Cavalier» tragen wieder alle Vorzüge eines Könnens, das an Sicherheit nichts zu wünschen übrig lässt und doch nicht frei von Künstelei ist, das auf dem Wege der spitzfindigsten technischen Vollkommenheit von jener Grösse einbüsst, die man gerechterweise in der Kunst «Hochwohlgeboren» nennen dürfte.

Alfred Pierre Agache, der noble Allegorist, welcher als Poet fühlt und malt, weich und fein in der Betonung, ist durch eine Gestalt vertreten, welche man nicht durch zudringlich deutliche Embleme, aber durch den leise anziehenden Zauber, den sie ausübt, als «Zauberin» anerkennt. Auch dieser Vorwurf zeigt wieder, dass der feinsinnige Künstler die Allegorie in massvollem Stile auffasst, sich nicht in die Mystik hinein verliert und der Prosa der Deutlichkeit nie verfällt. An den geheimnissvollen Ton der Agache'schen Bilder erinnert das feine Gemälde «Mispelblüthen» von Virginie Demont-Breton. Viel räthselvoller sind die Bilder Schwabe's «Der Eremit», «Der Tod des Todtengräbers» und «Das Schicksal», deren Verworrenheit an Toroop erinnert, ohne so glaubwürdig originell zu sein, wie dessen Mysterien waren. Dannat bringt Anklänge an seine früheren spanischen Tänzerinnen, Aublet stellt eine jener vollendeten Frauengestalten aus, die alle Evaschönheit enthüllen, — und doch aus Paris sind. Collin, der Meisterzeichner, lässt ihre Collegin zur Zeit der gelben Blätter zwischen Herbstbäumen in Toilette ausgehen. Wie sie auch in die Erscheinung gebracht werden, die Göttinnen aus Paris, ihre künstlerischen Schöpfer streben ehrlich darnach, sie in Schönheit und in ihrer Wahrheit erstehen zu lassen.

Die französischen Portraitmaler, welche sonst ein so grosser Anziehungspunkt der Ausstellungen waren, sind dieses Mal sehr schwach vertreten. Unter Allen interessiert wohl am meisten der in Paris lebende, stark von Whistler beeinflusste Spanier Antonio de la Gandara durch sein pikantes Portrait von «Sarah Bern-



Sir Frederick Leighton pinx.

Phot. F. [illegible]

Rizpah.



Ilja Jefimowitsch Repin pinx.

Phot. F. Hanfstaengl München

Antwort von freien Kosaken (Zaporojzi) auf ein Ultimatum des türkischen Sultans.

hardt». Die Primadonna der französischen Schauspielkunst zeigt der Welt den Rücken, wohl aus guten Gründen, und enthält nur einen kleinen Theil ihres Profils, das freilich den Wunsch nach mehr reizt. Louise Breslau, die bekannte Konkurrentin von Marie Baskirtschew, und Dora Hitz, beide Künstlerinnen deutscher Herkunft und Pariserinnen der Schule nach, haben anziehende Proben ihrer Kunst ausgestellt. Unter den wenigen Portraits interessieren die Dannat's, Blanche's, das Portrait Stetten's von Ch. le Lebargy (dem Mitglied der Comédie Française). Das Portrait von Julius L. Stewart importirt eine elegante Pariserin; sie sitzt, eine glückliche Frau, im chicsten Kostüm von heute auf ihrem bequemen, kissenreichen Sopha, deutlich ausdrückend, welch' einen privilegirten breiten Platz sie in ihrer Welt einnimmt, ohne von den hundert anderen Welten, die es giebt, etwas ahnen zu wollen. Zu demselben Stand gehören die frohen Leute, welche Stewart bei ihrem Lunch auf der Yacht malt. Eine Frau fin de siècle, blass, müde, der man den nervösen Wechsel von Sehnsucht und Genuss, von Hunger und Uebersättigung aus dem Gesicht und aus den Händen liest, giebt Franzini d'Issoncourt in seinem vorzüglichen Portrait wieder. Eine Portraitgruppe von Baschet stellt uns den Onkel «Sarcey», den gefürchteten Kritiker von Paris, im gemüthlichen Familienkreise seiner Tochter, Frau von Brisson, vor. Zwischen Portrait und Genrebild stehen die interessanten Gemälde: «Im Atelier» von Vallet, ein junges Geschöpf mit einem Chrysantemumstrauss in der Hand, cherchant la pose, «Im Atelier» von Sinibaldi, das Modell steht etwas verhüllt und der Maler hängt ein Bild an die Wand, das er ihr gezeigt hatte, und «Bildhauer Bloch in seinem Atelier» von Ch. Weisser. Bei den Courtois'schen Gemälden ist die Leblosigkeit, welche bei noch so viel Vortrefflichkeit von der Convention hervorgebracht wird, nicht zu überwinden. Sie tritt bei seinen Portraits längst nicht so stark hervor wie bei seinen Genrebildern. Seinen künstlich stylisirten Kunstgriffen gegenüber wirkt die Frische einer immer kühnen, ja oft frechen Kunst Raffaelli's, wie eine Naturfreude. — «Das Weib des Lumpensammlers», «Der Dorfbürgermeister», der das lustige Wort an den Tag lockt: «In der Beschränktheit zeigt sich erst der Bürgermeister», die «Strassen- und Dorfbilder», alles ist wahr, heiter und mit jener Technik gegeben, die uns nicht nur nicht in die Mühen des Künstlers einweiht, sondern so hingeworfen scheint, dass man ihm jede Anstrengung bestreiten möchte.

Alle ausgestellten französischen Bilder zusammen, bringen nicht annähernd den charakteristischen Entwicklungsstand der französischen Kunst mit seinen Ausgeglichenheiten und seinen Auswüchsen zur Erscheinung. Die Altmeister Bonnat, Carolus Durand sind ausgeblieben. Die extremen Gruppen der Neuen und Neuesten fehlen fast ganz, nur Schwabe vertritt die Ritter vom Rose Croix; es wäre so ungerecht wie oberflachlich, an den in München vorhandenen Bruchtheilen die gegenwärtige Pariser Malerei nach der revolutionären wie nach der konservativen Seite hin zu beurtheilen. Aber auch das in diesem Jahre vorhandene Material erweist, dass in Paris eine grosse Majorität auf eigene Faust malt und in dem Wettbewerb des Pariser Aufwärtsstrebens schnell und schroff auf ihren eigenen Boden zurückgeschleudert wird, um dort ihre Kräfte in concentrirter Ansammlung zu prüfen und anzuwenden.

In England finden die verschiedensten Künstler einen Zusammenschluss, welcher von dem englischen Charakter durch seine gute Gewöhnung, durch seine starren Anstandsbegriffe, die oft da einsetzen, wo der ethische Drang nicht ausreichen würde, erhalten wird. In Frankreich dagegen muss sich fast Jeder unter die Disciplin seines Egoismus stellen; er geht in die Arena Paris, spannt alle seine Kräfte an, um mitzukämpfen, «Franctireur, coute que coute!», um seinem Ziel unter allen Bedingungen gerecht zu werden; es ist ein roheres Gedränge an die Front zu kommen, welches nur anmuthiger in der Form ist und dem der Staat nicht den beruhigenden massgebenden Gerichtshof entgegen setzt, den England in der Organisation der Royal Academy bietet. Die Engländer machen es wie die Deutschen, sie gehen zu den Franzosen in die Schule, lernen an deren Erworbenem, profitiren von dem erreichten Höhepunkt und nehmen die dort gefundene Anregung als geistigen Sauerteig mit in ihr Vaterland zurück. Die Franzosen selbst aber zerstoren häufig in ihren jungen aufstrebenden Künstlern durch den embarras de richesse, den sie heute in dem Tohuwabohu ihres Eindrucksgebietes, in ihrer centralisirten Kunst haben, die organische, allein gesunde Entwicklung, welche stille Zeit, heisse Arbeit, inneren Kampf braucht und keinen vorschnellen Ruhm verträgt. Pariser Ruhm ist noch ein ganz besonderes Gift, ein Tollkirschengift. Eine Proklamation in Paris findet alsbald durch die auch in diesem Falle zu

fürchtende Macht der Presse ein internationales Echo; durch unzählige Wiederholungen nährt es eine gefährliche, eine trügerische Vorstellung. Wenn dann im Laufe der Zeit dieses internationale Echo nachlässt und verstummt, so denkt der Betrogene bethörter Weise, die Akustik versage nur, — während doch das Tagesgeschrei mit der Tageswirkung aufzuhören pflegt, siehe Munkascy.

Alle diese Erwägungen gehören in das Bereich der raisonirenden Erfahrungswissenschaft. Die diesjährige Ausstellung des Pariser Salons, wie der Royal Academy haben bewiesen, dass die Weinberge der Kunst nicht verödet sind. In Paris treten sich die schlimmen Erfolge des Raubbaus auf der einen, des zu nahrhaften Bodens auf der anderen Seite zu Tage. Die Alten und die ältlich Malenden leben dort zu sehr vom alten Stile, die Neuen und die das allerneueste Suchenden leiden unter dem überwältigend anregenden Licht- und Freiheitsmeer von Paris und unter dem verwirrenden Anschauungsmaterial in der vorhandenen Kunst.



*Marcel Baschet.* Sarcey bei seiner Tochter, Frau Brisson.

Die Beschickung der Engländer und Franzosen in beiden Ausstellungen ist unter allen Gesichtspunkten interessant. Das, was sie versagt, die Berechtigung zu einem allgemeinen Urtheil über die Produktion der beiden Länder, ist von untergeordnetem Werthe, insofern es doch nur aus dem Material einer Ausstellung gezogen, eine Jahresbilanz ergeben könnte. Eine weiter ausgreifende Bilanz müsste mindestens mit dem Material von Jahrzehnten rechnen. Ein Jahr ist zu kurz und giebt oft nur Gelegenheit den Wein anderer Jahrgänge ehrlich und sicher zu beurtheilen, seine Blume zu geniessen. Der Most und der Champagner sind Saison- und Momentsgenussmittel, welche auch ihre Berechtigung haben und welche ein feiner Trinker zur Zeit nicht entbehren möchte. Jede Ausstellung servirt diese dem Publikum und mancher vorübergehende Geschmacksrausch bestätigt, dass der Vergleich, bei seinem Vorrecht hinken zu dürfen, stimmt! Die in diesem Sommer ausgestellten Werke geben nur Bruchtheile aus ihrer heimathlichen Kunst. Ihre Mittler könnten auf eine Kritik ihrer Lückenhaftigkeit hin mit der Anekdote eines Gesellschaftsstrebers antworten, der auf die Bemerkung einer seiner Gäste, welch auserwählten Verkehr er habe, feurig vor allen Anwesenden betheuerte: «Dabei sind die Nettesten heute nicht gekommen!» Er verstand unter den Nettesten die Erfolgsgrössen.

Der diesjährige Vergleich der Deutschen mit den Ausländern ergiebt für jene ein günstiges Resultat.

Das ehrliche ernste Streben der deutschen Künstlerschaft, ihr unermüdliches Arbeiten hat unbedingt in den jüngsten Jahren ihre Kraft in ihrem Kern, in ihrer Eigenart gefördert. Aus einer grossen Zahl ihrer Produktionen spricht ein Muth der Selbstständigkeit, der oft der erste verheissungsvolle Schritt der Befreiung von fremden Einflüssen ist, welche man nicht in eigene Art umwandeln konnte. Durch diese verdienstliche Arbeit der Umwandlung des Fremden zu eigenem Gut ist das englische Kunstschaffen gross geworden. Offenkundig haben die englischen Künstler bei den Alten, wie bei den Neuen, bei den Italienern, Deutschen, Franzosen und Japanesen gelernt und ihre Individualität an den fremden Einflüssen und Lehren gestärkt und gehoben. Während die gegenwärtige französische Kunst an ihren langjährigen Erfolgen leidet und durch gesunde Arbeit den entnervenden Gefahren ererbten Reichthums zu entrinnen sucht, überrascht England durch den reichen, guten Erntestand der gegenwärtigen englischen Kunst. Wenn die deutschen Maler von der Einsicht in das selbstkräftige weise Arbeitssystem ihrer englischen Collegen ebensoviel profitiren, wie die Engländer bisher von der deutschen Kunst profitirt haben, so tritt ein gerechter Austausch in Kraft. Solche Ergebnisse verbürgen den

dauernden Werth der internationalen Ausstellungen und müssen für die flüchtigen Wirkungen, welche sie im grossen Publikum hinterlassen, entschädigen.

Den deutschen Ausstellern bekommt die diesjährige mässige Vertretung des Auslandes gut. Ihre Leistungen werden nicht nach den Gesetzen der Höflichkeit und Gastfreundschaft in den Hintergrund gedrängt, sie nehmen einen breiteren Platz ein und wissen ihn zu behaupten. Die Majorität tritt wie ein Heer von tüchtigen Arbeitssoldaten auf. Wenn es erlaubt wäre, sich von einer Ausstellung rühren zu lassen, an Gelegenheit fehlt es bei einigem herzlichen Nachgehen wirklich nicht, und nützlich wäre es sicher. So viel ehrliche, heisse Arbeit hängt an den Wänden, so viel Willensmuth, so viel Streben nach dem rechten Können, so viel Hoffnung auf das Ziel! Und mit wie viel Indolenz, mit wie viel Oberflächlichkeit, mit wie viel Spott und Härte gehen die lieben Nebenmenschen vorüber. Sie ahnen nicht, dass es sich da auch um einen blutigen Kampf handelt mit der Welt, in der es trotz aller Kultur ungestillten Hunger gibt... Ein herzlicheres Interesse an der Einzelarbeit des Künstlers lehrt tiefer hinblicken und erschliesst der eindringenden Betrachtung häufig ungeahnte künstlerische Werthe, welche die Oberflächlichkeit übersieht und infolgedessen läugnet. Es ist traurig, vielsagend und weit folgenschwerer als die vernünftigen Leute meinen, dass das Wort «Gefühl» und mit ihm die Salonberechtigung desselben als «Sentimentalität» in der Allgemeinheit zum Hausrath von früher geworden ist, fälschlicher Weise nicht als ein gesunder Motor angesehen wird und dass man nur die nüchterne «Sachlichkeit» an seine Stelle zu setzen sucht. Das künstlerische Urtheil, welches aus der Empfindung geboren wird und deren Intuition nachfolgt, von der Gefühlswärme gewissermassen zum Gedanken geschmiedet wird, es ist das vollgültige, das allein vertrauenswürdige. Wer sich dieses vor den Bildern erwirbt, der lernt ihre Sprache verstehen, versteckte Schönheiten entdecken, ihren Ernst schätzen!

Der kleine Menzel, der Grosse, pflegt bei seinen Ausstellungsbesuchen jedes Bild genau anzuschauen. Einmal über das Warum befragt, erklärte er, ihn interessire das Ziel, das sich jeder ehrlich Strebende stelle und wie er es zu erreichen suche!

Wer nur annähernd auf diese Weise die beiden Münchener Ausstellungen betrachten wollte, würde viel Arbeit, aber auch viel Anregung finden. Er würde klar die Nichtberechtigung getrennter Ausstellungen, die Gemeinsamkeit der künstlerischen Leistungen und Interessen erkennen und feststellen, dass er den Weg zwischen Glaspalast und Secession als ein mühsames Opfer an die Zufalls- und Persönlichkeitspolitik als sehr überflüssig erachte. Diese Ueberzeugung wird derart von Thatsachen unterstützt, dass wohl die Aufhebung der Ausstellungs-Arbeitstheilung, wie alle Vernunftfragen, nur eine Frage der Zeit ist. Auch vom praktischen Standpunkte aus kann dieses viel besuchte, viel beliebte München, dieses Stück Italien in Deutschland, nicht genug thun, um den Fremden die Wege zu seiner Kunst bequem zu machen. Auch der Idealismus ist praktisch!

---

*Die Antwort von freien Kosaken auf ein Ultimatum des türkischen Sultans.*

Zu den ausländischen Gemälden, welche in der diesjährigen Ausstellung des Glaspalastes Aufsehen erregten, zählte in allererster Reihe dieses Werk des russischen Malers Jlja Jefimovitsch Repin. Mit stupender Meisterschaft stellt er in demselben die Physiognomien und Gestalten einer von Spott, Spannung, Neugierde, Wuth und Rachsucht bewegten Gruppe dar. Jedes einzelne Gesicht dieser Kosaken-Gesellschaft verräth seine Art der Antheilnahme, ja, den Charakter. Das ist eine hochdramatische Scene, meisterhaft gemalt.

Repin ist heute eine erste Künstlergrosse Russlands. Er überwand in seiner Entwicklung alle Leiden- und Kampfstationen eines unbemittelten Russen, welcher aus dem Steppengebiet Charkow's, aus der Hutte einer kosakischen Dorfschule nach Petersburg gelangen und dort malen lernen will. Er lernte malen. Aus einem fanatisch arbeitenden Schüler ward er ein protestirender Wander-Aussteller und aus diesem entwickelte er sich zu einem Reformator der Petersburger Akademie. Gegenwärtig ist er eines ihrer ersten und angesehensten Mitglieder und besitzt dort sein Meister-Atelier.

Er ist als historischer Maler ebenso anerkannt wie als Portraitist. Seine Kosaken-Typen, sein Portrait Tolstoi's, dessen Freund er ist, seine feine Radirung von Eleonore Duse sind in weiten Kreisen bekannt. Repin erhielt schon im Jahre 1873 die goldene Medaille in Wien, im Jahre 1878 die goldene Medaille in Paris. Er ist ein Mann von 51 Jahren und keiner von den selbstzufriedenen, welche von dem Erreichten gelahmt werden. Sein eisernes Streben verheisst neue Grossthaten!

